

الاتجاهات الحديثة للأدب الانجليزى

# مختارات من النقد الأدبى المعاصر

دكتور رشاد رشدى
مدرس الادب الانجليزى
بكلية الآداب — جامعة فؤاد الأول

ملتزم الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)

مطبعة العلوم ١٦٢ شارع الخليج بمصر

إهــــــــداء ٢٠٠٧
ورثة الفنان/ حامد سعيد
القاهرة

# الموضوعات

# مقدمة

المختارات فى ذاتها سبيل من سبل التقديم ، وهى لذلك نادرا ما تحتاج إلى مقدمة ، فالأساس فيها أن تكون عرضا موضوعيا يمهد للدراسة والاستقراء ، رغم أنها من الصعب أن تتجرد من العامل الشخصى ، فلا تصطبغ بذوق وميول عارضها ، إذ أن فى عملية الانتقاء لون من ألوان التعبير عن النفس .

وهذه المختارات لاتختلف عن غيرها فى هذه الأمور ، فقد انتقيتها من قراءاتى المختلفة فى النقد الأدبى الانجليزى المعاصر ، مراعيا فى ذلك عدة أمور ، أولها أن تكون ممثلة للعقل الناقد كما هو فى الأدب الانجليزى اليوم ، وهو مايمكن أن نعرفه بأنه مجموعة المشاعر والأفكار التى يعبر بها الناقد عن تجاوبه مع الأدب .

وهذا التجاوب ـ بطبيعة الحال ـ قد يكون تجاوبا إيجابيا أو سلبيا ، أعنى أن الناقد قد يكون مؤثرا أو متأثرا ، ولكنه ـ على أى الحالين ـ يعبر عن الطاقة الفكرية الكامنة وراء الخلق الأدبى ، مداها ونوعها .

فالنقد هو فلسفة الأدب ، يجلو جوهره ، ويفسر الحقائق التى ينطوى عليها ، ولذلك رأيت ـ فيما أنا مزمع عليه من تقديم دراسة مفصلة بعض الشىء للاتجاهات الحديثة للأدب الانجليزى ـ أن أبدأ بهذه المختارات من النقد الأدبى ، حتى يستطيع القارىء أن يدرك بها شيئا من المقومات التى يقوم عليها الأدب الانجليزى المعاصر .

فالنقد هو إدراك الأدب لنفسه ، وهو لذلك من خير الطرق التى توقفنا على مدى وعى العصر الأدبى ، فليس صحيحا أن النقاد يشرعون القوانين للكتاب والشعراء ، أويرسمون لهم الخطوط التى يجب أن يسيروا وفقا لها. فهم فى أغلب الأحيان يستنبطون هذه القوانين أو يفسرونها ، وليس معنى هذا أنهم يتبعون الشعراء ، لأنهم فى الواقع يعبرون عن إدراكهم الذاتى للأدب فى عصرهم وفيما سبقه من عصور فى كل ما يكتبون . وكلما كان هذا الإدراك سليما واسعا كلما كان وعى العصر لأدبه ، أو وعى الأدب لذاته أنضج وأتم ، لأن النقد والأدب مظهران لقوة واحدة .

فهذه المختارات التى تعرض خلاصة الفكر الأدبى والآراء والمذاهب النقدية السائدة فى انجلترا اليوم ، إنما تقدم أيضا للاتجاهات المختلفة التى اتجهها الأدب الانجليزى فى الثلاثين سنة الماضية ، بيد أنها ـ على هذه الصورة ـ لاتعدو أن تكون مقدمة ، فلا يصح أن نكتفى بها عن قراءة هذا الأدب نفسه ، لأنه ليس من الخير أو من الفائدة فى شىء أن نقرأ عن كاتب دون أن نقرأ له ، أو حتى قبل أن نقرأه .

بقى أن هذه المختارات فى مجموعها تعبر عن اتجاهات أخرى أخص من الاتجاهات التى يتجهها الفكر الأدبى فى انجلترا اليوم ، وهى اتجاهات النقد كفن من فنون الأدب المعاصر فى انجلترا ، وهو قد تأثر ، فيما تأثر، بكتابات ناقدين لم تستطع هذه المختارات أن تتضمنهما ، لأن لكتاباتهما قوة جمعية لايمكن للمختارات أن تبين عنها .

وهذان الناقدان هما بنيدتو كروتشي Benedetto Croce وا. ا. ريتشاردز I. A. Richards أما كروتشي فهو ناقد إيطالي معاصر ، ظهر أول ماظهر فى

عام ١٩٠٨ حيث ألق فى هيدلبرج محاضرة بعنوان : « الإدراك الفطرى الخالص وطبيعة الفن الغنائية »

L' Intuzione Puraeil Carateerre Lirico dell' Arte

وقد فند فيها (كروتشى) كل مدارس النقد القائمة حينذاك ، لأنها تنتسب إلى الماضى ، فنحن لا نستطيع أن نعيش فى الماضى لا لسبب سوى أنه الماضى ، فبثقافتنا الحالية ، وخبرتنا التى جمعناها على مر العصور ، ينبغى أن نبدأ نتفهم ما هية الشعر من جديد . فإذا ما حاولنا ذلك ، وجدنا أن الشعر قد نشأ ، لأنه عندما تفتحت عينا الإنسان الأول على ماحوله ، أحس بغريزته أن هناك من الأشياء ما يترك أثرا فى مشاعره . وهذا هو معنى الإداك الفطرى intuition . فهذه الآثار النفسية أو الأحاسيس التى خلفتها بعض المدركات فى نفس الإنسان الأول لم تخلق عاطفة ، بل حالة عقلية ، إذ كانت إدراكا فطريا للكون ، يقوم على المظاهر ، أو على الشعور بالواقع شعورا لايشوبه أو يقلل من وضوحه التفكير .

وهذا الإدراك الفطرى الخالص كان يحتاج إلى اللغة ، ليصل إلى مرتبة الوعى ، كما تحتاج الروح إلى الجسد أو الميل الغريزى إلى الفعل . وهذا هو منشأ وماهية الشعر ، حلم أو تخيل ، أو تصوير بالرمز ، أول جهد يبذل فى سبيل المعرفة ، والجذر الذى نبتت منه الثقافة وازدهرت ، ولكنه ليس بالنبت ولا بالزهر . . . لغة بسيطة لاتعقيد فيها لعقل طفل ، ولكنها لغة ماتزال تلازم حياة الروح وتقدمها عبر الأجيال ، ما دام يظهر بيننا هذا الانسان البدائى الذى تستطيع المدركات أن تطبع نفسه وتؤثر فيها تأثيرا معينا ، وهو من نسميه بالشاعر .

ونحن نتعرف على الشاعر بقوة شخصيته ، ولكنها ليست شخصية النبى

الذى يفرض معتقداته على غيره من الناس ، بل شخصية الحالم المنبعثة من قلبه ، يحقق أحلامه فيما يراه بنفسه .

والأحلام فى ذاتها لا تهم كثيراً ، وإنما ما يهم هو مدى الإيمان الذى يصحب الحلم ، أو بعبارة أخرى مدى عمق الشعور الذى يتكشف لنا فى عملية كتابة القصيدة ، لا الفكرة التى تنطوى عليها ، عملية الخلق نفسها ، لا ما يخلق ، أو انطلاق السهم لا الهدف الذى يصيبه .

وعلى هذا فالشعر هو أقدم نواحى النشاط الإنسانى، وأكثرها تواضعاً وبساطة ، وفى كل هذه الصفات مجتمعة تكون قيمته ، فلو أننا جردنا الحياة من تفسير الشاعر لها ، وهو التفسير الذى يشبه تفسير الطفل ، لفقدت الكثير من أفكارنا ومشاعرنا معناها ، بل لفقدنا الإحساس باتصال الحياة نفسها واستمرارها . حقيقة أننا لا يمكننا استعادة رغبة أو شعور ، لأنه ما من شىء واحد يمكن حدوثه أكثر من مرة ، ولكن الشاعر الذى يسجل — لا الخبرة نفسها — بل ما تعنى له ، يستطيع أن يحتفظ لنا بمغزاها إلى الأبد ، إذ يصوغها درة فى عقد الخيال ، فيتحدى بها الزمان والمكان معاً ، لأن الحياة تمضى ، أما الفن فيبقى .

هذا هو ملخص الأفكار التى أبداها ( كروتشي ) فى هيدلبرج، ثم أفاض فيها بعد ذلك فى كتابيه ( مشاكل علم الجمال سنة ١٩١٠ ) و ( الموجز فى علم الجمال سنة ١٩١٤ ) .

وسرعان ما انتشرت هذه الأفكار فى انجلترا ، حتى أنه بعد الحرب العالمية الأولى ، كنت تجد الكثيرين من النقاد يرددونها ، كما أن الكثيرين من الشباب حينذاك تأثروا بها إلى حد جعل بعضهم يتظاهر بالانفعالية المطلقة،

أو يقصر سعيه على جمال اللفظ دون جمال الصورة ، لأن الصورة ــ فى نظرهم ــ لا يمكن أن يكون لها من الجمال نصيب غير نصيب اللفظ الذى تكتسى به .

أما الناقد الآخر ــ ريتشاردز I. A. Richards ــ فقد كتب كتابه المعروف ( بمبادىء النقد الأدبى ) Prinicples of Literary Criticism فى عام ١٩٢٤ . وريتشاردز عالم نفسانى كما أنه من المشتغلين بعلم الجمال ، وهو يدرك تمام الإدراك الصعوبة التى يلقاها الرجل العادى فى تنسيق انفعالاته المختلفة المتضاربة ، التى تشبه أجراساً متباينة تقرع فى غير انسجام .

فالإنسان تتملكه نزعات مختلفة ، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ، ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملى المناسب لها ، فيترتب على ذلك أن يعوق بعضها البعض ويقف فى سبيله ، فيتشتت المجهود .

لذلك كانت مهمة الأدب أن يزود الإنسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير العملى لنزعاته ، فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة فى الإنسان ، كما أنه يفرج عنها داخلياً بإطلاقها عن طريق الفكر والخيال. وقد أطلق ريتشاردز على هذه القوة التى يمكن أن تؤدى هذه الوظيفة لفظة ( قيمة ) Value ، وعرفها بأنها « القدرة على إرضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة متشعبة » .

فالشاعر ــ فى رأيه ــ يستطيع أن ينال هذه ( القيمة ) كلما إستطاع أن يخلق أو يوحى بحالة ذهنية تتناسق فيها نزعات النفس ، فتصبح وكأنها توشك أن تتحقق ، وبذلك يستطيع الخيال أن يعوضنا عن الفرصة التى قد تتاح لنا وقد لا تتاح للتعبير عن هذه النزعات تعبيراً عمليا . ومثل هــــذه الحالات التى تنشط فيها قوى النفس الكامنة نشاطا تخيليا جديداً ، يسميها ريتشاردز بالاتجاهات Attitudes .

فما هى بالضبط ( القيم ) الشعرية التى تنتج هذه ( الاتجاهات ) ؟ أو كيف يتاح للشاعر أن يبعث الحياة ويقيم التوازن بين نزعات النفس المختلفة ؟ إن هذا الهدف لا يتحقق له عن طريق موضوع قصيدته ، بل هو يصل إليه عن طريق إستعماله للألفاظ والصور والرؤى استعمالا يستطيع معه أن ينقل إلى القارىء حالته هو الذهنية . وهى حالة تناسقت فيها المشاعر والأفكار تناسقا واضحا ، فإذا ما انتقلت إلى القارىء انتقل معها التوازن والانسجام إلى قوى نفسه ، فشفى منها ما كان عليلا أو مختلا .

فالشعر ـ إذن ـ ضرب من ضروب السحر ، تتأثر به الحواس أولا ، ثم ينتقل التأثير إلى الجهاز العصبى فيهدىء ما قد يكون به من اضطراب ، ويساعد اختلاجات النفس المقلقلة على الإستقرار . ولذلك كانت مهمة الشعر أن يولد فى النفس حالة لا شعورية من الإحساس بالسيطرة على الذات ، يتبعها شعور بالإرتياح للتخلص من النزعات المكبوتة أو الهدامة .

وهذا التكامل لا ينتهى بانتهاء قراءتنا للشعر ، فإن آثاره التى يخلفها وراءه تنساب إلى العقل نفسه ، فإذا بالاتجاه يصبح عادة . ولذلك فإن من يعرف كيف يقرأ الشعر ، يعرف كيف ينظر إلى الحياة نظرة بها الكثير من الصحة العقلية والعمق والكفاية .

هذه هى نظرية ريتشاردز ، وواضح أنها ليست جديدة كل الجدة ، ولكنها قد عرضت عرضاً يتلاءم مع روح العصر الذى يميل إلى التشكك فى مناهل الوحى ، وإلى العرض والتفسير العلمى ، وقد اعترف المؤلف بذلك فى كتابه الثانى الذى كتبه فى عام ١٩٢٦ بعنوان ( العلم والشعر ) Science and Poetry ، ولكن رغم هذا فقد كان للكتاب الأول ( مبادىء

النقد الأدبى ) آثاراً بعيدة واسعة النطاق ، فهو قد وحد الاتجاهات السائدة فى النقد حينذاك ،كما أنه أسند للشاعر مهمة لايستطيع غيره أن يقوم بأدائها.

فالشاعرِ ليس كما يقول ( براونبج ) « أحد جواسيس الله » عليه أن يبحث عن الكمال فى دنيا تبدو للعين مليئة بالنقص ، بل هو طبيب نفسانى فنان ، يعنيه أمر النفس البشرية لأنها نفسه هو ، ولذلك كان فى تعبيره عن هذه النفس شفاءا لإخوانه فى الإنسانية .

كان من الطبيعى أن يستخلص النقاد والشعراء من نظرية ريتشاردز هذه عدة نتائج كان لها أثرها فى الشعر وفى النقد الأدبى على السواء . فريتشاردز يقول بأن الشاعر يجب أن يساعد الحواس على التفتح ، حتى تنطلق الطاقة العقلية الكامنة ، وعلى هذا فإن الشعر يجب أن يعتمد اعتمادا كبيرا على استعمال الشاعر للألفاظ ، وانتقائه لمقاطع الكلمات والحروف المتحركة ، والرؤى والصور غير المتوقعة ،كما يعتمد أيضا على عنصر المفاجأة وغير ذلك من الفنون اللفظية ـ هذا هو على الأقل أحسن السبل التى يمكن للشعر أن يسلكها فى هذا العصر المضطرب المقطع الأوصال ، وهو طريق يمكن أن يجيد الشاعر طرقه والسير فيه إلى حد يجعل القارىء يستسلم لسحره دون أن يعى معناه .

وهذا يفسر ـ إلى حد ما ـ ما اشتهر عن الشعر الحديث من صعوبة الفهم كما يفسر اهتمام النقاد بالقيم النفسية للشعر ، وهو الاهتمام الذى يبدو واضحا فى كثير من كتابات اليوم ، وعلى الأخص فى كتابى الشاعرة الناقدة ( إديث سيتول ) Edith Sitwell وقد ظهر أولها A Poet's Note book فى عام ١٩٤٣، وظهر الثانى A Nnote book to William Shakespeare فى عام ١٩٤٨

ويقول ريتشاردز أيضا بأن الميل والغريزة هما المادة التى يجب أن تنسج منها (الاتجاهات ) attitudes حتى تتحول إلى ( أنماط ) patterns ـ وهذا.

يفسر لنا شيوع (الشعر الحر) Free Verse - إذ أن الشعر فى نظر الكثيرين - يجب أن يكون حرا كحرية العقل الباطن نفسه .

وليس هناك من سبب يدعو إلى أن تكون نظرية ريتشاردز وما خلقته من طرق أو مذاهب مختلفة دليلا على الانحلال - كما يقول البعض - فإن الميول التى يتكفل الشعر باطلاقها ، قد تهدف إلى تحقيق للذات أعلى مما هو ممكن فى حدود خبرة الفرد الحسية ، فتصبح نفثة من نفثات الروح ، التى تضيق بقيود المادة ، وتسعى إلى أن ترى فى أمور الحياة العادية معانى جديدة . فاذا كان الأمر كذلك فإن العبقرية - كما يقول ( هربرت ريد ) فى كتابه الذى ظهر فى عام ١٩٤٠ بعنوان Annals of Innocence and Experience - هى جولة فى الظلام ، ومثل هذه الجولات من شأنها أن توضح التباين الموجود بين الحياة كما هى وكما يجب أو يمكن أن تكون ، أى بين مصير الانسان المادى ومصيره الروحى . ومن حق الشاعر أن يقوم بهذه الجولات ، فيستعمل الرمز أو الحلم أو الأسطورة أو الخرافة ، أو حتى مجرد عرض طارىء من أعراض الشعور كإشارة يعبر بها عن مكنون نفسه وتركيبها وروبها .

ولكن إذا كان هذا هو حق الشاعر ، فإن البعض يعترض بأن للقارىء أيضا حقه ، فالكثيرون من القراء يحسون فى قرارة أنفسهم بنوع معين من النظام الذى يمكنهم أن يرجعوا إليه تجاربهم المختلفة ، وهذا النظام هو بمثابة معيار يقوم على أساس من ضبط النفس ودراستها ، وبدون تطبيقه والرجوع إليه يفقد الأدب - فى نظرهم - الكثير من قيمته ، والقائلون بهذا الرأى لا يؤمنون بالعلم ، لأنه يقول أقل من اللازم ، وهم كذلك لا يؤمنون بالرمزية لأنها تقول أكثر من اللازم ، ففى رأيهم أن مهمة الشاعر أن يرى أكثر مما يستطيع العقل المجرد أن يدرك على شرط أن يصور ما يراه خياله تصويراً

موضوعيا فى نطاق الملاحظة العلمية ، وضمن ما يستطيع الفرد المستنير أن يدرك ويفهم .

على أن هذه مشاكل خاصة بالذوق والتقدير الأدبى ، وهى موضع نقاش وجدل ، ولا سبيل فيها لغلبة رأى على رأى آخر إلا بمزاج الفرد الشخصى . ولكن لما كانت صفات النظام والاقتصاد فى التعبير والعدالة تبدو متوفرة فيمن يسميهم بالكلاسيكين (الاتباعيين) كما تبدو روح المخاطرة والتحرر من العرف والاهتمام بالذات واضحة فيمن اصطلحنا على تسميتهم بالرومانتيكين (الابتداعيين) ، فقد هب النقاد يبعثون القضية من جديد ويتعصبون للمذهب دون الآخر ، فيقول بعضهم بأننا على أبواب نهضة كلاسيكية ، لأن الرومانتيكية قد استنفدت أغراضها ، بعد أن سيطرت على الأدب زهاء قرن كامل .

ولكن من الخير أن يقوم من بين الفريقين فريق ثالث أكثر اعتدالا ، وهو الفريق الذى يقول بضرورة الجمع بين المذهبين ، ويدلل على ذلك بأن أغلب كبار الشعراء فى مختلف العصور قد جمعوا بالفعل بين المدرستين . ويتزعم هذا الفريق اليوم فى انجلترا ، ويمارس هذا المذهب المعتدل فى نقده وشعره على السواء الكاتب ( ت . س إليوت ) T. S. Eliot الذى يمكن أن نتخذ من مقالته المعروفة بعنوان Tradition and Individual Talent ـ وقد احتوتها هذه المختارات ـ مثالا لما يدين به أصحاب هذا الرأى ، وهى بعد ذلك ـ فى ذاتها من أهم ما كتب فى النقد الأدبى المعاصر .

ولا تقل أهمية عنها ، من حيث إبانتها عن تيار قوى عام من التيارات التى يقوم عليها الأدب المعاصر ، مقالة ( فرجينيا وولف ) Virginia Woolf عن ( الرواية فى العصر الحديث ) ـ إذ تعرض فيها للمذهب القائل بوجوب

تسجيل القصة لكل ما يقع فى الحياة ، دون التقيد بموضوع معين ، ودون الاعتراف بأن الشخصية الروائية تتكون من عدد معين من المميزات ، كما كان الحال فى أدب العصر الفيكتورى مثلا ويكفى ، لكى نزيد القارىء توضيحا لهذه الفكرة ، أن نقتطف هنا من مقال لفرجينيا وولف ، تدافع فيه عن ( مونتين ) Montaigne ، وما يتهم به من تسجيله واهتمامه بتفاهات الحياة فتقول : —

« إنما هى الحياة التى تتضح لنا كلما استزدنا من قراءة هذه المقالات ، الحياة التى تجذب انتباهنا كلما قاربنا النهاية ، حياة الجسد وحياة الروح ، بل كل حقيقة مهما كانت بسيطة من حقائق الوجود ، أن هذه المرأة مثلا تلبس جوارب حريرية فى الصيف والشتاء ، وأنها تخلط النبيذ بالماء . أنها يجب أن تشرب من كوبة ؟ أنها لاتلبس نظارات وأن صوتها مرتفع ، أنها تميل إلى تحريك قدميها وهى جالسة أو إلى هرش أذنها بأصبعها ، ومما هو أغرب من هذا ، أنها قد بدأت تحب الفجل ، ثم انصرفت عنه ، ثم أحبته مرة أخرى . فليس بين حقائق الوجود ماهو غير جدير بالملاحظة والاهتمام أضف إلى ذلك قدرتنا العجيبة على تغيير هذة الحقائق بقوة الخيال »

وموضوع تسجيل الأدب لكل مافى الحياة أومايمكن أن نسميه (أدب الحقيقة الكلية ) ، قد شغل أذهان الكتاب والنقاد إلى حد كبير فى العصر الحديث ، وقد مثلت له بمقال ( لألدس هكسلى ) تحت عنوان ( ذكرالحقيقة والأدب ) ، وهكسلى مفكر وقصصى ذو أثر بعيد فى الأدب المعاصر

وقد ضمنت هذه المختارات أيضا مقالين لناقدين من كبار نقاد أمريكا وهما ( سبنجارن ) و ( ودبرى ) ، والمقال الأول ( النقد الجديد ) يلخص المراحل التى مربها النقد فى أوروبا إلى أن جاء ( كروتشى ) أما المقال الثانى

« العقل البشرى والأدب » فهو يعرض للفكرة التى نادى بها الشاعر الأمريكى Walt Whitman عن ديموقراطية الأدب ـ أو على الأصح ؛ ـ فوضوية الأدب ، فهو لا ينتمى إلى شعب أو جنس دون الآخر ، بل يعمل على توحيد عقل الجنس البشرى بأجمعه ، وهذه الفكرة يدين بها اليوم فى صورة من صورها كثيرون من النقاد أمثال T. S. Eliot فيعتبرون أدب أوروبا كله وحدة لا تتجزأ ـ يجب أن يدرس ، كما أنه يتطور وينمو على هذا الأساس .

وقد مثلت فى هذه المختارات للنقد الجامعى ؛ فنقلت شطرا من رأى « كلتون بروك » عن النثر الفنى » ، والمقالة المعنونة « طرق نقد الشعر » للكاتب «جارود» ، وقد كان أستاذا للشعر فى جامعة أكسفورد إلى عهد قريب.

ويمثل النقاد المحترفين ، المنقطعين للنقد الأدبى ، فى هذه المجموعة الناقد المعروف «ميدلتون مرى» ، وهو من أكثر النقاد فى العصر الحديث إنتاجا،

وقد آثرت أن يكون الموضوع الذى أمثل له به هو موضوع « معنى الأدب الروسى » لأنه مامن أحد يستطيع أن ينكر أو يتجاهل الدور الهام الذى قام به الادب الروسى فى توجيه الادب الانجليزى المعاصر.

ولم أشأ أن أمثل للمتطرفين من أصحاب الرأى القائل بضرورة خدمة الأدب للمجتمع ( وهم على أى حال أقلية تافهة الشأن فى النقد الانجليزى ) ، فما لاشك فيه أن كل أدب وكل فن من شأنه أن يخدم المجتمع الذى ينشأ فيه ، مادام فنا أمينا ، خاليا من العناصر الدخيلة . ولكنى لم أهمل هذه الناحية من الفكر الأدبى المعاصر ، فمثلت للعلاقة بين الأدب والمجتمع بمقالين للكاتبين ستيفن سبندر (الشعر والرواية) ، وفيليس بوتوم (واجبات الكاتب).

والمختارات فيما عدا ذلك تعرض التيارات المختلفة التى تأثر بها النقاد

المعاصرون ، وأهم هذه التيارات ، بالإضافة إلى مذهبي ( كروتشى ) و ( ريتشاردز ) ، مذاهب علم النفس الحديث وخاصة مذهب ( الجشتالت ) Gestalt كما هو واضح مثلا فى مقال ( بوثوم ) أو ( جونز ) أو (هافلوك إليس ) ، والأخير ممن استهوتهم النظريات النفسية وكتبوا عنها الشيء الكثير.

على أنه رغم ما تمثل له هذه المختارات من مدارس النقد المختلفة القائمة الآن فى انجلترا ، فإنه يلاحظ أن هذه المدارس تتميز على وجه العموم بالمرونة دون الجمود ، وبالحرية أو التحرر فى كثير من المبادىء البالية التى ظلت تسود النقد فى أوروبا حتى أواخر القرن الماضى تقريبا ، والتى مازال النقد عندنا ـ على ندرته ـ يعانى منها الشيء الكثير .

والرسائل فى أغلبها مترجمة وفقا لأصولها ، إلا أننى اضطررت فى بعضها إلى حذف ما كان منها خاصا بالأدب الانجليزى ، مما يصعب على غير المتخصص فهمه أو استساغته ، كما اضطررت لنفس الاعتبار إلى تلخيص عدد يسير منها ، ظهر فى الأصل الانجليزى على شكل كتاب أو كتيب .

بقى أمر واحد من الأمور التى راعيتها فى تقديم هذه المختارات ـ وهو أن هذه المختارات كما قلت ـ تمثل إدراك النقاد الانجليز فى عصرنا هذا للأدب، لا لأدب عصرهم فحسب ، بل للأدب عامة ، وفى كل العصور الماضية. وهذا الادراك هو نتيجة نمو وتطور ونضج ، على أن أقل ما يوصف به هو أنه يساير العصر ، ولذلك فإنى أرجو أن أوفق إلى نقله للقارىء ، فإن إدراكنا للأدب مازال إدراكا به الشيء الكثير من النقص ، وكذلك مقاييسنا مازالت بالية ، عتيقة .

إننى ممن يؤمنون بالنمو مع الزمن ، ولكن ربما كان فى نقل وعى ناضج ما يساعد على النضوج ؟

القاهرة : نوفمبر سنة ١٩٥١

رشاد رشدي

ج . ا . سبنجارن

J. E. Spingarn

# النقـــد الجديد

كتب فلوبير فى إحدى رسائله يقول « ما أفكه أساتذة الجامعة وهم يتحدثون عن الفن » وكان فى هذا يعبر عن رأى العالم فى النقد الجامعى لأن العالم يشارك الشاعر الإيطالى الرأى فى أن الرهبان والأساتذة لايستطيعون كتابة حياة الشعراء ولأنه يلجأ إذا مااحتاج إلى تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة ـ ولكن الشعراء يمقتون النقدعامة الجامعى منه وغير الجامعى وهم فى ذلك مخطئون لأن كيان الشاعر والناقد يعتمد على قوى واحدة تكشّف سرها للناس بالتدريج وأفادوا من العلم بها ماغير فهمهم للنقد . وماهية هذا السر والطرق الجديدة فى النقد التى أدى إليها هى موضوع هذا المقال .

* * *

١

فى نهاية القرن الفائت احتلت فرنسا مرة أخرى مركز المسرح الذى يمثل النظارة فيه وارثو الحضارة الأوروبية ـ فأنصت العالم إليها مرة أخرى وهى تتحدث أحاديث مختلفة متشعبة كان من أهمها وأبرزها حديث النقد الأدبى. ولست أهدف فى هذا المقال إلى أن أروى لكم ما أنتم به عارفون ولا إلى كيف أن نقاد « مجلة العالمين » «Revue des deux Mondes» قرنوا فى مهارة وحذق مابين النقد القديم وأسلحة العلم الحديث ولا إلى الدقة فى التفكير والجمال فى التعبير مما استخدمه جول ليميتر

وأناتول فرانس وأقرانهما فى دفاعهم عن حرية التقدير والنقد ، فقد أصبح الكثير من أقوالهم الآن مألوفاً ، ومن بين هذا انكار أناتول فرانس على الناقد صفة القاضى الذى يحكم بالإدانة أو البراءة ووصفه له بأنه « نفس مرهفة الحس تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية » . فمهمة النقد لدى أصحاب المذهب العاطفى هى التعبير عما يحسه الناقد من مشاعر مختلفة فى وجود الأثر الفنى ، وهو قد يعبر عن وجهة نظره بالكيفية الآتية « هذه قصيدة جميلة ـ مثلا برمثيس طليق لشلى ـ أحس بالسرور عندما أقرأها ، وهذا السرور الذى أحس به هو حكمى عليها الذى لايمكن أن يفضله حكم آخر ، كل مااستطيع صنعه أن أروى لك كيف تؤثر فى ، وأن أشرح لك الاحساسات المختلفة التى تخلفها فى ، قد يحس غيرى لدى قراءتها بإحساسات أخرى ، وقد يعبر عنها تعبيراً آخر ، ولكن أليس له من الحق فى هذا مثلما لى ؟ إن استطاع كل منا أن يعبر عن نفسه جيداً وإن كانت لكل منا القدرة على الاحساس الدقيق لأنتج أثراً فنياً جديدا يحل محل الأثر الذى كان مصدر إحساساتنا ، وهذا هو فن النقد ، ولايستطيع النقد أن يأتى بأكثر من هذا » .

وقد نرد عليه فنقول : « أنت لاتعنينا فى شىء وإنما قصيدة شلى هى التى تهمنا ، وأنت بوصفك لحالتك الصحية أو النفسية لاتساعدنا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، وأن نقدك ليحاول دائماً أن يبتعد عن الأثر الفنى ليركز الاهتمام فيك وفى مشاعرك . »

ولكنه سيجيب « هذا صحيح ، إن نقدى يميل إلى أن يبعد عن الأثر الفنى وأن يركز الاهتمام فى ، ولكن كل أنواع النقد الأخرى تبتعد عن موضوع النقد وتحل محله شيئاً آخر ، الناقد العاطفى يحل نفسه ، ولكن أى أنواع النقد الأخرى تقترب من بروميثيس ؟ .

فالنقد التاريخي يبعدنا عنها في سعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التي نشأ فيها الشاعر، وهو يوصينا بقراءة تاريخ الثورة الفرنسية، والعدالة السياسية لجودوين وبروميثيس السجين لايسكلس، والنقد السيكلوجي يبعدني عن القصيدة أيضاً ويحل محلها حياة الشاعر فبدل أن استمتع ببروميثيس يطلب مني أن أعرف الكثير عن شلي نفسه، والناقد الكلاسيكي (الاتباعي) لايقترب من القصيدة بحكمه عليها بموازينه ومقاييسه المعينة فهو يطلب مني أن أقرأ المسرحيات الإغريقية وشكسبير وشعريات أرسطو وربما أصل الأجناس لداروين أيضاً حتى أستطيع أن أتبين مدى فشل شلي في أن يصبغ قصيدته بالصبغة المسرحية أو في مراعاة قواعد وأصول الصنف الأدبي le genre الذي تنتمي القصيدة إليه، ولكن هذا يعني دراسة آثار أدبية أخرى لادراسة بروميثيس طليق، أما الناقد من أصحاب المدرسة الجمالية في النقد فهو يبعدني عن القصيدة بنظرياته عن الجمال والفن وهكذا الحال مع كل نوع آخر من أنواع النقد فلاتخدع نفسك، لأن النقد في مجموعه يميل إلى أن ينقل الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره، غيري من النقاد يهتمون بالتاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي والأدبي، أما أنا فاني أحلم حلم الشاعر ولذلك أحاول أن أحل أثراً فنياً محل أثر آخر، والفن لايستطيع أن يدرك نفسه إلا بالفن».

من العبث أن نفصل هنا ردود المدارس النقدية الأخرى على أصحاب هذه المدرسة إلا أنها كانت تستطيع مهاجمة الفكرة القائلة بأن الذوق يمكن أن يحل محل العلم أو أن العلم يمكن أن يعوضنا عن الذوق فكل منهما له قيمته في النقد وبذلك تكون الطريقة العاطفية ليست أقل

خطأ من الطريقة المدرسية فى النقد ، كلاهما ناقص وكلاهما لا يفى بالغرض ، على أن هذا لا يعنينا الآن فى شىء فيكفى أن نعرف أن نضال أصحاب المذهب الموضوعى وأصحاب المذهب الاتباعى ضد أصحاب المدرسة العاطفية فى النقد لم يكن بالشىء الجديد ، فهى حرب قديمة العهد بدأ بها تاريخ الأدب الحديث عندما سن النقاد الإيطاليون فى القرن السادس عشر القانون الكلاسيكى الذى فُرض على أوروبا فرضاً لمدة قرنين والذى مازال قائماً حتى يومنا هذا فى لباس «العلم الطبيعى» كما يسميه برونيتيير Brunetière فهم قد أنشأوا الوحدات المسرحية وغيرها من القواعد التى تخيلها الشاعر بوب على أنها الطبيعية ولكنها الطبيعية مقننة ، ولكن فى نفس اللحظة التى كان ينادى فيها زعيمهم سكاليجر Scaliger بأن أرسطو هو أميرنا ، وأنه الدكتاتور الدائم على كل الفنون كان يصر ناقد إيطالى آخر هو بيترو أريتينو Pietro Aretino على أن العبقرية لا يمكن أن تعرف بالقوانين والقواعد وأننا لا نملك من معايير الحكم الأدبى إلا ذوقنا الشخصى .

وفى القرن السابع عشر ورث الفرنسيون مشعل الحضارة عن الطليان ومنذ ذلك العهد إلى يومنا هذا والنضال بين المدرستين لا ينقطع فبوالو ضد سانت ايفامروند ، والاتباعيون ضد الابتداعيين والنظاميون ضد العاطفين ، كتب لميتر « لم اتحدث بهذه الحرية عن هذا الشاعر النبيل (فيرجيل) لكى أحدد قيمته أو أضر بشهرته ، فسيستمر العالم يرى ما يراه الآن فى أشعاره الجميلة ، أما أنا فلا أحكم على شىء وانما اعبر عما أرى ، وعن الأثر الذى تخلفه هذه الأشعار فى عقلى وقلبى» على أن هذه الألفاظ نفسها ، أنا لا أحكم على شىء وإنما أعبر عما أرى ، قد قالها

من قبله شيفالييه دى ميرى Chevalier de Méré أحد الفطناء فى عصر لويس الرابع عشر وهو يكتب إلى سكرتير الاكاديمية الفرنسية ، ومن ثم نرى أنه حتى فى عصر بوالو Boileau كان النقد فى نظر بعض الناس « مغامرات بين روائع الآثار الفنية » .

فهذه المعركة ـ اذن ـ معركة دائمة نجدها فى كل عصر بين المدرسة العاطفية أو ( الاستمتاع ) والمدرسة النظامية ( أى الحكم ) إذ أنهما بالنسبة للنقد كالرجل والمرأة فى الحياة ، ولذلك كنا نعنى بقولنا أنهما يزدهران فى كل عصر بأن لكل عصر نقده المذكر ونقده المؤنث ، والأول قد يفرض أو لا يفرض معاييره على الأدب ولكنه لا يسمح مطلقا بأن يكون للموضوع الذى يدرسه سلطان عليه ، والثانى يتجاوب مع الفن تجاوبا به الشىء الكثير من الحرارة ولكنه سالب ، وفى عصر بوالو كان النوع الأول هو الذى يصبغ النقد ، أما فى عصرنا فالنوع الثانى هو صاحب الأثر الأول خارج دور الدراسة طبعا ، على أنهما يقومان دائما جنب إلى جنب كل منهما يناضل الآخر ما لم يتآلفا ويقترنا بطريقة ما .

بيد اننا لو اختبرنا هاتين الطريقتين المتعارضتين من طرق النقد فى عصرنا لألفينا أنهما تتفقان على الأقل فى نقطة واحدة لم تتفقا فيها وأى طرق أخرى من طرق النقد فيما مضى ، فقد كان الأغريق لا يرون فى الأدب تعبيرا عن ملكة الخلق ـ لا بد منه ـ بل تقليدا متقنا ، أو تكييفا لمادة الحياة بشكل جديد فالشعر فى رأى ارسطو ـ نتيجة لغريزة حب المحاكاة عند الانسان ويختلف عن التاريخ أو العلم فى أنه يعالج الممكن أو المحتمل لا الواقعى فى الحياة ـ وكان الرومان يعتبرون الأدب فنا رفيع

الشأن القصد منه إلهام الناس بالمثل العليا فى الحياة وكان هذا أيضا رأى الاتباعيين فى القرنين السادس والسابع عشر ، فقد كان الأدب فى نظرهم نوعا من التمرين ، حرفة يمكنك أن تكتسبها بدراسة الآثار الكلاسيكية لتستطيع تفهم الطبيعة وفقا للتقاليد الاغريقية والرومانية وكان أيضا نتاجا من أنتجة العقل مثله فى ذلك مثل العلم أو التاريخ ، وجاء القرن الثامن عشر فعقد سير النقد بعض التعقيد بإدخاله معايير جديدة غامضة « كالخيال » « والعاطفة » « والذوق » على أنه لم يستطع التحرر من التقاليد القديمة إلا فى القليل النادر .

ولكن بقيام الحركة ( الرومانتيكية ) الابتداعية نشأت الفكرة الجديدة التى ينطوى عليها النقد بكل أشكاله فى القرن التاسع عشر ففى أوائل القرن نادت مدام دى ستاى Mme. de Staël بالرأى القائل بأن الأدب « تعبير عن المجتمع » وهى عبارة صحيحة جزئيا لو فسر المجتمع بأنه الدائرة الضيقة التى يعيش فيها الشاعر بدل أن يكون تلك الدائرة المتسعة التى يعبر فيها العقل البشرى عن نفسه ، وأعلن فكتور كوزن Victor Cousin بعد ذلك المبدأ الأساسى « أن التعبير هو القانون الأولى فى الفن » .

وإذ أخذ معنى التعبير بعد ذلك يضيق وتضاربت الناس فى فهمه أو إساءة فهمه أصبح كوزن ـ عن غير قصد ـ مشرّع النظريات الميكانيكية التى تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية ، ونادى سانت بيف Sainte Beuve بعد ذلك بان الأدب تعبير عن الشخصية وهى حقيقة جزئية أيضا ، لو كنا نعنى بالشخصية خلق وعادات الفنان فى حياته العملية بدل أن تكون الشخصية الفنيــة التى تبين عن نفسها فى الأثر الفنى ، وجاء تين Taine بعد

ذلك متأثرا بهيجل Hegel فقال بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، أما العاطفيون المتطرفون فيرون فى الأدب تعبيرا عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التى تخلفها الحياة فى الانسان .

هكذا نرى أن الأدب فى نظر كل هؤلاء النقاد هو فن من فنون التعبير سواء أكان ذلك التعبير عن شيء أو خبرة أو عاطفة - عن الكاتب نفسه أو عما يحيط به - ومن ثم كان اتفاق النقاد فى عصرنا هذا مهما اختلفت مذاهبهم وتشعبت سبلهم، فهم - فى كل ما يكتبون - يدينون جميعا بفكرة التعبير هذه .

ولقد ظل النقاد فى فرنسا يرتكزون على هذه الفكرة لقرن أو ما يزيد على القرن ولكن دون أن يحاول أحد منهم أن يتفهم مدلولها الجمالى بل اكتفوا بترديد صدى الفكر الألمانى ترديدا مبهما لا وضوح فيه ، إذ أن الفلاسفة الألمان فيما بين هيردر Herder وهيجل كانوا أول من حدد نظرية التعبير وجعلها أساسا لطريقة جديدة من طرق النقد وكلنا يذكر حديث كارليل Carlyle عما انجز النقد فى المانيا فى ذلك العصر إذ قال « لقد اتخذ النقد شكلا جديدا فى المانيا ، فأصبحت له مبادىء وأغراض سامية ولم يعد الآن يسعى إلى تحليل الأسلوب أو النظم ، أو إلى تبين صلاحية الاستعارة ، أو وضوح العاطفة أو الكشف عن الحقيقة المنطقية العامة التى ينطوى عليها الأثر الفنى كما أنه لم يعد يعنى باستقراء حياة الشاعر وصفاته الخلقية أو مزاجه من خلال شعره بل همه الاول روح الشعر نفسه وحياته الخاصة به . وليست مهمة النقد الآن تحديد الكيفية التى أنشأ بها أديسون عباراته وكون أسلوبه ولكن استكشاف العبقرية التى أوحت إلى شكسبير

بسر حياته و نفثت الروح فى أريل وهاملت ، أين تكون هذه الروح وكيف استطاعت أن تهب كل منهما شخصيته، فالنقد لا يهتم الآن بالشاعر وطريقته فى النظم ، ولكنه يهتم بفحص القصيدة نفسها وكيف كانت ولم كانت ولم لم تكن مجرد تعبير فصيح بدل أن تكون خلقا ينبض بالحياة كما هى ، والنقد الآن يقوم مقام الشارح الذى يفسر الملهم لغير الملهم ، والذى يصل ما بين النبي ومن يستمع إليه من الناس فيطرب لروى حديثه ولكنه لا يستطيع وحده أن يتفهم فحواه » .

أكبر ظنى أن كارليل كان مغاليا بعض الشيء فيما نسب من صفات إلى الناقد الألمانى ولكن مما لا شك فيه أن النقاد الالمان كانوا أول من ادركوا أن التعبير هو مهمة الفن ، وأن النقد هو دراسة للتعبير ، وقد كتب جيته يقول « النقد نوعان ـ نقد هدام ونقد منشيء خالق ـ والأول يختبر ويقيس الأدب بمعايير آلية أما الثانى فيجيب على هذه الأسئلة الأساسية « ما القصد الذى يسعى الكاتب إليه وإلى أى حد نجح فى ادراكه وفى تنفيذ خطته ؟ » وهذه هى تقريبا نفس الالفاظ الذى يستعملها كارليل فى مقاله عن جيته حين يقول أن واجب الناقد أن يفهم بوضوح « ماذا كان قصد الشاعر ، وما هو العمل الذى كان عليه أن يؤديه وإلى أى حد استطاع بلوغه وتأديته مستعينا فى ذلك بالمادة التى بين يديه » .

هذا هو القبس الذى يستند النقد من نوره فى عصرنا الحديث — وهذا هو المثل الأعلى الذى ظل النقاد يسعون إليه من كولريدج إلى باتر Pater ومن سانت بيف إلى لاميتر حتى عند ما لم يصيبوا فيه نجاحا وعندما كانوا يخدعون انفسهم بأنهم يسعون إلى أشياء أخرى خلافه — ولكنه لم يكن المثل الأعلى للنقاد فى عصر ارسطو أو العصور

التى تليه عندما كان الناقد يحكم على الاثر الفنى بأنه غير معقول أو ضار بالاخلاق أو يناقض نفسه أو يتنافى مع أصول وقواعد الكتابة !

ولم يكن هذا أيضا ضمن مقاييس بوالو عند ما لام تاسو على استعمال الاسطورة المسيحية بدل الاسطورة الوثنية فى الملحمة — أو « اديسون » عند ما كان يحكم على الفردوس المفقود وفقا لمقاييس Le Bossu أو الدكتور جونسون عند ما كان ينعى على الملك لير خلوها من العدالة الشعرية ، ماذا حاول الشاعر صنعه وكيف أدرك قصده ، ما الذى يحاول أن يعبر عنه وكيف استطاع التعبير وماهى الروح التى يشف عنها أثره الفنى وما هو الطابع الذى يمكن أن يخلفه على العقل وما هى أفضل السبل التى أستطيع أن أعبر بها عن هذا الطابع ؟ هل الاثر الفنى أمين على تنفيذ القوانين التى هى قوانينه الذاتية لا القوانين التى يفرضها الغير عليه ؟ هذه هى الاسئلة التى يجدر بالناقد الحديث أن يوجهها إلى نفسه كلما حاول أن يعالج أثراً من الآثار الفنية ولكننا فى الاجابة عليها يجب أن لا يغرب عن بالنا أمر ذو أهمية عظمى — وهو أننا يجب أن نحكم على هدف الشاعر ساعة الخلق — أعنى بالقصيدة نفسها — لا بالآمال والمطامع التى تجيش فى نفسه والتى يتخيلها هدفه قبل أو بعد أن يتم الخلق — إذ أن مطمع كل فنان أن يخلق اثراً فنياً — ولكن الاسئلة التى تدور حول عمله يجب أن تنحصر فى هذا السؤال ، هل استطاع أو لم يستطع خلق أثر فنى ؟

* * *

— ٢ —

قلنا أن نظرية التعبير وادراك أن الادب فن من فنون التعبير هى النقطة الرئيسية التى تقابل فيها النقاد منذ قرن مضى للآن — ولكنهم لم يحسنوا فهمها فأدت بهم إلى طرق متشعبة وسبل معقدة وأوهام وسخافات

لاحد لها ـ فقد معها مدلولها وطمس معناها إلى أن جاء المفكر الإيطالى بينيدتو جروتشى Benedetto Croce وهو ناقد معاصر أدرك النظرية ادراكا شاملا ورأى بوضوح ما يترتب عليها من نتائج فاتجه بالفكر ناحية جديدة ليست فى الواقع إلا استنباطا من النظرية نفسها وهى انه بما أن الفن تعبير فكل تعبير فن — ولا يسمح المجال لى بأن أعرض لمحاسن ومثالب هذه النظرية كما أننى لا أرى داعياً إلى ذلك — فهى إذا أقرها النقاد — وهم بالفعل يقرونها جزئياً لأدى ذلك إلى تطهر النقد من كثير من الأعشاب البرية التى تعوق تقدمه — وهى الاعشاب التى سأحاول فيما يلى أن أجلوها لأبين الأهداف التى ظل النقد يسعى إليها لمدة قرن كامل أو ما يزيد على القرن — ولاكشف عن عناصر النقد القديم التى قد بدأت تتوارى وتنطمس فى ضوء النقد الجديد .

فنحن أولا قد تخلصنا من القواعد القديمة حتى أن مجرد التفكير فى قواعد النقد ليذكر الناقد الحديث بعصر السحر وبهذه الألفاظ والعبارات المبهمة التى يحرم على أبطال الأساطير والقصص الخرافية التفوه بها دون سبب ظاهر ، فالقواعد الآن لاتعدو أن تكون أثراً من آثار التابو عند القبائل الهمجية ونحن لانجد الكثير منها فى أرسطو الذى كان يعتمد فى نقده على استقراءاته فى الأدب ، بيد أننا نجدها بوفرة فى كثير من أدباء اللغة الإغريق الذين أتوا بعده ، وفى أغلب نقاد الرومان مثل هوارس الذى يشرع للكاتب المسرحى فيقول: « يجب أن لا يكون على المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين فى وقت واحـــد ، ويجب أن لا تتألف المسرحية من أكثر أو أقل من خمسة فصول » .

لاضرورة بنا إلى تتبع تاريخ هذه القواعد ، ولا إلى الإفاضة فى

كيفية ازدياد عددها ولا إلى كيف أن الاتباعيين فى القرنين السادس والسابع عشر نظموا منها القوانين والدساتير الأدبية ولا إلى كيف أنها عاقت تقدم الفن فى ذلك العصر فقد رأينا أنها كان لها من المعضدين فى كل وقت مثلما كان لها من المعارضين فاريتينو ضد سكاليجر وسانت أيفرموند ضد بوالو ، كما أننا نعرف أن الشعراء فى كل عصر قد أدهشوا النقاد بخرقهم هذه القوانين خرقا لم يودى إلى الإيذاء بمؤلفاتهم ولم يضيع معه جمالها ، ورأينا أيضا كيف أنها استمرت إلى نهاية القرن الثامن عشر عندما أبعدها الابتداعيون عن عالم النقد، ولكنها لم تبعد حقاً فهى مازالت قائمة بيننا ، متنكرة باسم العرف والصناعة الفنية ، ولكنها ستزول قطعاً عندما يعترف النقد فى صراحة بأن كل أثر فنى خلق روحى لا تتحكم فيه إلا قوانينه الذاتية .

ونحن قد تخلصنا أيضاً من تقسيم الأدب إلى أبواب أو اصناف genres فتاريخها مرتبط بتاريخ القواعد الاتباعية وقد كان الاتباعيون يسنون القوانين لكل باب ويحتمون عليه أن لا يتعداها ولم يكن هذا التبويب فى ذاته إلا نتيجة لهذه القواعد ، فالكوميدى يجب أن لا يختلط بالتراجيدى والملحمة يجب أن تنفصل عن الشعر الغنائى ، على أن هذا القانون لم يلبث أن كسره الشعراء فاضطر النقاد إلى تفسير هذا الخرق لقوانينهم أو إلى تغيير القانون نفسه ، ولكننا إذا اعترفنا بأن الفن عضوى ، وأننا فى نقدنا لكل أثر فنى يجب أن نجيب على السؤال التالى : « ما الذى عبر عنه الأثر الفنى وإلى أى مدى كان التعبير كاملا ؟ » لا تنتفى الحاجة إلى أن نتساءل عن مدى اتفاق الأثر الفنى مع قواعد وأصول الباب الذى يمكن أن ندرجه تحته — فالشعر الغنائى والملحمة

والملهاة كلها أسماء لايمكن أن تكون لها دلالة فعلية فى عالم الفن، فالشعراء لا يتعمدون كتابة الأغانى أو الملاحم أو الملهاة مهما غررت بهم هذه التسميات ولكنهم يعبرون عن أنفسهم — وهذا التعبير هو الشكل الوحيد أو المظهر الذى تتخذه كتاباتهم — ومن ثم لا يمكن أن يكون للأدب ثلاثة أو أربعة أو عشرة أو مائة بابا . فهى كثيرة كثرة الشعراء أنفسهم . وأنت إذا أمعنت النظر فى تاريخ الأدب لاتضح لك هذا الخطأ وبان خطره فشكسبير مثلا قد كتب الملك لير وفنس وادونيس والسونيتس Sonnets فلو أن مؤرخ الأدب قد فصل كلا من هذه الآثار بعضها عن البعض ووضع كلا منها فى الباب الذى يتشابه فيه تشابها سطحيا مع أثر فنى آخر لقطع بذلك صلته بخالقه ولفقدنا نحن كل أثر لشكسبير الفنان الخالق .

ومن الجهل بمعنى النقد أن نقسم تاريخ الادب الانجليزى إلى أقسام نسميها بالكوميدى والتراجيدى والشعر الغنائى وما أشبه ذلك — إذ يصبح تاريخ الأدب بذلك مغالطة منطقية لأنك بدل أن تصل بين المواد التى تقوم بينها صلة عضوية تفصلها إلى أقسام وتضع كل قسم منها فى باب معين وهذه الأبواب فى ذاتها لا يمكن أن تعنى شيئا اللهم إلا فى حالة استخدامنا لكلمة « الغنائى » لنصف بها حرية التعبير الفنى — فالفن كله غنائى — بما فى ذلك الكوميديا الالهية — والملك لير ولوحة من رسم كوروت وموسيقى باخ ورقص ايزادورا دنكان — واغانى هينى وشلى .

ونحن ايضا قد تخلصنا من هذه الاصطلاحات التى لا تعنى شيئا أمثال المضحك والمحزن والسامى ، وهى الصفات التى نجمت عن ولع نقاد القرن

الثامن عشر بالتعميم — فنجد جراى يتبادل الرسائل مع صديقه (وست) فى موضوع السامى — وجاء شيلر بعد ذلك ففرق بين البسيط والعاطفى — وعرف جين بول الفكاهة وهيجل المحزن — وإذا كانت هذه المصطلحات تمثل ما ينطوى عليه الفن ، فهى يمكن أن تعنى ما يعنيه المرح والأسى والبغض والحماسة، ومن ثم وجب علينا أن نتحدث عن المضحك بنفس الطريقة التى نتحدث بها عن التعبير عن المرح فى قصيدة ما . أما إذا كانت تمثل ابوابا من الشعر مصطلحا عليها فاستعمالها فى النقد يسىء إلى الفن . لأن كل شاعر يعبر عن الكون تعبيراً جديدا بطريقته الخاصة وكل قصيدة فى ذاتها تعبير جديد مستقل عن غيره ومن ثم لا يعترف النقد بالمحزن بل بأيسكلس وشكسبير وراسيين ، على أنه لا بأس فى استعمالنا للفظة المحزن Tragic حتى يسهل علينا وصف بعض القصائد المتشابهة قليلا ولكن ان نسن القوانين المحزن حتى نحكم بها على الكتاب والشعراء من شأنه أن يزيد فى غموض وابهام القواعد الاتباعية البالية التى لم نعد فى حاجة إليها .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من نظرية الأسلوب والاستعارة والتشبيه وما إلى ذلك من ضروب الفصاحة الاغريقية الرومانية — وهى التى تدين بكيانها إلى الاعتقاد بأن الأسلوب منفصل عن التعبير وانه شىء يمكن اضافته إلى الأثر الفنى أو طرحه منه كما نشاء — بدل أن يكون ادراك الشاعر للحقيقة وموسيقى كيانه بأكمله — ولكننا الآن نعرف أن الفن هو التعبير — وان هذا التعبير كامل فى ذاته — فاذا غيرناه اضطررنا إلى خلق تعبير جديد وبالتالى إلى خلق أثر فنى جديد — ومع أن بعض النقاد ما زالوا يكتبون عن الأسلوب كما كان أسلافهم يكتبون منذ قرنين عن

فنون الشعر — إلا أن نظرية الأسلوب لم تعد تشغل حيزا ما فى الفكر الحديث فنحن ندرك اننا لا يمكننا دراسة الأسلوب منفصلا عن الأثر الفنى كما لا نستطيع دراسة العنصر الكوميدى منفصلا عن كاتب الملهاة (الكوميدى).

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الحكم الأخلاقى على الفن ، بعد أن كان هوراس يقول بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، وظل النقاد بعد ذلك مختلفين على أيهما أجدر بالشعر اللذة أو المنفعة قروناً عديدة فى حين كان بعضهم يقول بأن الشعر يهدف إليهما معاً فنحن نتعلم منه كما نطرب له إلى أن جاء النقاد الابتداعيون فنادوا بالمبدأ القائل بأن الفن لاغرض له إلاالتعبير ، وأن غرضه يكتمل باكتمال التعبير وأنه لامبرر للجمال إلا وجوده إذ أنه ليس من طبيعةالشعر أن يخدم أى غرض خلقى أو اجتماعي ، وقد لايستطيع المؤرخ أو الفيلسوف أو المشرع أن يرى فىالأثر الفنى شيئاً سوى أنه وثيقة اجتماعية ، وهو فى هذا يشبه الحجار الذى يرى أن التمثال ليس إلا كتلة من الرخام تزن من الأرطال عدداً معيناً ولكنه يجهل أو يغفل القصد منه والسر فى روعته وقوته ، ونحن لا نهتم بالأخلاق فى حكمنا على أبحاث العالم ومنشئات المهندس ، بل أننا نتطلب منه أن لايهتم بها فى بحثه عن الحقيقة . وعالم الجمال بعيد كل البعد عن كلا الوضعين فلا هو يرمى إلى استكشاف الحقيقة ولا إلى تقويم الخلق، وكل مايخلق فيه خيالى لايدعى الصلة بالحقيقة. ولايمكن أن يقاس بمقاييسها وليس على الشاعر من واجب خلقى سوى أن يكون مخلصاً لفنه وأن يعبر عن تصوره للحقيقة فى أكمل صورة ،ومن ثم بطل الحكم على الأدب بالمعايير الأخلاقية إلا فى أمريكا ، إذ أن النقاد فيما عداها من بقاع

الأرض يعلمون الآن أن الفن تعبير لابد منه عن ناحية من نواحى الطبيعة الانسانية لاتستطيع أن تدرك نفسها إلا به وفيه .

ولقد تخلصنا أيضاً من المزج بين المسرحية والمسرح مزجا خاطئاً ظل يشوب روح النقد نصف قرن تقريباً ، فالنظرية القائلة أن فن الدراما ليس فناً خالقاً بل مجرد نتيجة الظروف المسرحية القائمة نظرية قديمة يرجع تاريخها إلى القرن السادس عشر حين نادى عالم إيطالى بأن القصد من المسرحيات أن تلعب على المسرح فى أحوال وظروف معينة وأمام جمهور كبير متنوع من الناس ، ومنذ ذلك العهد أصبح الحكم على قيمة المسرحية يتبع مقدار السرور الذى يجلبه تمثيلها إلى نفوس المتفرجين أو بمعنى آخر مقدار نجاحها على المسرح . وارتكن إلى هذه الفكرة بعض الابتداعيين من النقاد الألمان فى القرن التاسع عشر ليبرروا شذوذ مسرحيات شكسبير عن القواعد الاتباعية ، فنادوا بأن الحكم على شكسبير بمعايير المسرح الإغريقى حكم خاطىء ، لأن الدراما نتيجة للظروف المسرحية القائمة وهى الظروف التى كانت تختلف كل الاختلاف فى انجلترا فى عهد اليصابات عنها فى أثينا فى عهد بركليس . وقد نجحوا فى دعواهم كل النجاح فأعادوا إلى شكسبير سابق مجده . ولكن المسألة لم تنتهى عند هذا الحد ، فقد تطورت الفكرة إلى نظرية ثم إلى عقيدة ظلت تلازم نقادنا حتى اليوم ملازمة القواعد الإغريقية النقاد فى القرن السابع عشر ولكن الواجب يقتضى بأن لانحكم على الكاتب المسرحى بمقاييس تختلف عما نحكم به على أى كاتب أو فنان آخر فنقدنا يجب أن ينصب على مايسعى إلى التعبير عنه وعلى كيفية التعبير ومدى نجاحه أو كماله فالمسرح عمل كما هو فن ومانسميه ( بنجاح ) المسرحيه يهم المسرح من الناحية التجارية .

وكما قال ناقد فرنسى قديم « قد يبرر النجاح الكاتب المسرحى ولكن قد لايكون من السهل تبرير النجاح نفسه » . ومقياس النجاح مقياس اقتصادى لا يعنى الفن أو النقد فى شىء ، ولكنه دون شك يهم علم الاقتصاد ، ولقد قامت بعض البحوث الخاصة بتاريخ المسرح وتغير الذوق المسرحى بخدمات جليلة للتاريخ الاجتماعى والاقتصادى ولكنها لاتمت بسبب إلى الدراما كفن أوالى النقد وهى فى ذلك تشبه بحثا فى تاريخ حرفة النشر وأثرها على جيوب الشعراء وثرواتهم ، من البديهى أن لاصلة بينه وبين تاريخ الشعر .

ونحن أيضاً قد تخلصنا من المهارة الفنية باعتبارها جزءا منفصلا عن الفن فقد أبنا أن الأسلوب لا يمكن أن ينفصل عن الفن ، وما المهارة الفنية إلا تسمية خاطئة للأسلوب قد يعمينا عن خطئها مايحيط بها من هالة تشبه الهالة العلمية ، وقد قال أوسكار وايلد فى مقاله عن الناقد كفنان « المهارة الفنية هى الشخصية وهذا هو السبب فى أن الفنان لايستطيع أن يلقنها لغيره وأن الطالب لايستطيع أن يتعلمها وأن الناقد لا يستطيع أن يفهمها » فالمهارة الفنية فى الشعر لايمكن فصلها عن طبيعته ، فلانستطيع مثلا أن ندرس النظم فى ذاته إذ هو صفة من صفات الشعر لاتنفصل عنه ، وتختلف فى القصيدة عن الأخرى ولو كانت من نفس البحر أو القافية .

وقد تخلصنا أيضاً من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية فلانستطيع أن نقول بأن أيسكلس قد عالج نفس قصة برومثيس التى عالجها شلى ، ولاأن نقارن بين قصة فرانسيكادارتيمى كما عالجها كل من دانتى ودانيزيو ، فبرمثيس لايعدو أن يكون عنوانا لايعبر عن قصة إغريقية بل عن

إدراك شلى الفنى للحياة وهو الشيء الذى يجب أن يهم ناقد الشعر دون غيره من الأشياء، وهنا يجدر بنا أن نرد على هؤلاء النقاد الذين يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر، فلو أننا خولناهم حق تقرير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون الأخرى على الشعراء، لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول، أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره، فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الإغريق أو المصريين علاقة ما إنما يعالج فى الحقيقة حياة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية، وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية إلى يومنا هذا، يقولون بأن لا جديد فى الفن، لأن موضوعات الفن قديمة لا تتغير، على أن عكس هذا صحيح لأنه لا وجود للموضوعات القديمة، إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعاً جديداً يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات.

ونحن أيضاً قد تخلصنا من الاهتمام بالجنس والزمن والبيئة التى نشأ فيها الشاعر كعنصر من عناصر النقد فدراسة هذه النواحى بالنسبة للأثر الفنى تعنى أننا نعالجه كما لو كان وثيقة تاريخية أو اجتماعية، وهى دراسة قد تلقى شيئاً من الضوء على تاريخ الثقافة والحضارة ولكنها لا تفيد تاريخ الفن، إلا إذا كشفت لنا عن مادة الحياة التى كانت تحيط بالشاعر لنعرف ماذا صنع بها وكيف استطاع أن يصوغها شعراً، وبهذا فقط نكون قد فسرنا التعبير تفسيراً صحيحاً وحررنا النقد من Kulturgeschichte التى فرضها عليه تين ومدرسته.

وقد تخلصنا أيضا من تطور الأدب، وهى الفكرة التى نشأت فى

القرن السابع عشر والتى عارض فيها باسكال ، منذ بادىء الأمر حين نبه الأذهان إلى ضرورة التمييز بين العلم والفن ، فالعلم يتقدم عن طريق استكشاف وجمع الحقائق أما تغيرات الفن فلا يمكن أن نخضعها لأية نظرية من نظريات التقدم ، إذ يتحتم علينا حينذاك أن نصنف الشعراء وفقا لتقديرنا لقيمهم تقديراً تعسفيا ، وهو أمر لم يعد النقد الآن يعيره شيئا من اهتمامه ، وتطورت فكرة التقدم فى أواخر القرن التاسع عشر إلى نظرية التطور التى استعارها النقاد من العلم ، ولكنها أيضا نظرية خاطئة لأنها تغفل طبيعة الفن الذى يسير ويتحرك فى حرية تامة ، ونحن بالمثل نخطىء عندما نتكلم عن منشأ الفن ، لأنه ليس للفن منشأ منفصل عن حياة الإنسان

ونحن أخيراً قد تخلصنا من الفصل بين النقد والخلق ، إذ أن النقاد عندما حددوا مهمتهم بأنها الكشف عن غرض الشاعر وكيفية ومدى تحقيقه لهذا الغرض ، حددوا بهذا طريقتهم فى النقد ، إذ كيف يتسنى للناقد أن يؤدى هذه المهمة دون أن يكون كالفنان تماما ، أعنى أننا فى تذوقنا للأثر الفنى ، يجب أن نعيد خلقه فى نفوسنا حتى يتبنى لنا فهمه والحكم عليه ، وفى هذه الحالة يصبح النقد فناً من الفنون الإنشائية ، ونظرية الجمع هذه بين الخلق والنقد هى آخر ما وصل إليه الفكر الحديث فى عالم الفن ، ونحن نستطيع أن نتتبع نشوءها من جيته إلى كارليل ومن كارليل إلى أرنولد ومن أرنولد إلى سيمونز ، حيث ظل النقاد دهراً طويلا يتحدثون عن المهمة الإنشائية للنقد ، ولو أنها كانت تعنى لكل منهم شيئا يختلف عما تعنيه للآخر فكانت فى نظر أرنولد تعنى أن النقد يخلق جو العصر الفكرى ، وهى مهمة اجتماعية هامة دون شك ولكن لا صلة لها بالفن ، على أن هؤلاء النقاد مهما اختلفوا فقد كانوا جميعاً يهدفون إلى حقيقة

هامة تنطمس فى ضوئها كل الآراء العتيقة عن عقم النقد ، وهى أن الحياة التى ينبض بها النقد لا تختلف فى شىء عن الحياة التى ينبض بها الخلق ، وهذه الحقيقة لاتفسر لنا كل مايجب أن نعرفه عن فن النقد ولكننا الآن نعرف أن النقد بدونها مستحيل ، قال شلنج Schelling إن الخلق بالنسبة للنقد كالروح بالنسبة للفلسفة ، الحقيقة العليا التى لاحقيقه غيرها ، وهذا يفسر كيف أن الفكر وحده لايمكن أن يهتدى إلى السر فى روعة الفن ، وهو السر الذى إن تكشف لنا على الاطلاق فلا يمكن أن يجلوه إلا أثر فنى آخر من آثار فن النقد الذى يقوم بالنسبة للأدب مقام المرآة لأن النقد والخلق فى جوهرهما لايختلفان .

A. Clutton-Brock آرثر كلتون بروك

# رأى فى النثر الفنى

لو قدر لفرنس أن يقرأ مختارات «بيرسل سميث» من النثر الانجليزى لقال «كل هذا عظيم — ولكنه ليس نثرا — هذا أدب شعب يستطيع الارشاد والوعظ ولكنه لايقوى على التحدث ، إنى أنصت فى اعجاب ودهشة إلى كل هؤلاء الأنبياء ولكنى لاأحفل بالتحدث إليهم ، لأنهم فى الواقع ليسوا متحضرين — نعم هم أقدر منى ولكنى أتخيلهم على صورة رؤساء قبائل جمعتهم حلبة واحدة حيث يتبارى كل منهم فى عرض بلاغته وإظهار فصاحته» . على أن للنثر الانجليزى جانب آخر يتجاهله مستر بيرسل سميث لأن المختارات ربما لا تسمح بعرضه عرضا كافيا ، فالنثر بطبيعته أطول من النظم ولذلك يصعب على العين أن تلم بمزاياه خلال مختارات قصيرة .

ولما كان قوام الشعر الحب كانت العدالة قوام النثر وكما أن الحب يجعلنا نعمل ونتكلم دون روية تحتاج العدالة منا إلى التمحيص والتروى وضبط المشاعر حتى أنبلها ، ولا أعنى بالعدالة هنا أن نكون عدلا بالنسبة لآراء معينة أو أفراد معينين — بل أن نتخذ منها عادة عقلية تصبغ تفكيرنا فيستقر بها أسلوبنا ويهدأ ويتخذ شكلا تكون هى اللون الغالب فيه . فالناثر القدير لايمكن أن يتصف بالبرود — ولكنه لايسمح لكلمة أو صورة بأن تضفى على تفكيره من الحرارة ماقد يخرج به عن بلوغ مقصده فهو يسعى إلى هذا المقصد فى غير تسرع وفى غير توان ويقيمه ضابطا على

كل ثروته العقلية وينبذ من صور الجمال كل ما قد يعوقه عن بلوغه — حتى إذا أتم ماأراد اتمامه اتضح جمال الأثر الذى يصنعه وهو جمال الكل والنسب المختلفة والابعاد المعينة التى منها ينشأ هذا الكل — ومن ثم كان علينا لأن ندرك جمال الأثر النثرى — أن نقرأه حتى نهايته .

والناثر كما يتضح من هذا يحتاج إلى الصبر والاناة ولكننا لا نغفل مكافأته فنحن نثق فيه لأنه يقنعنا فى حين أننا لا نقتنع بمن تسترقهم فصاحتهم، وهو كذلك يمنحنا من السرور قدرا أوفر لا نكاد نلحظ وجوده، وأحسن النثر ما دعانا إلى قراءته دون أن نتوقف للاعجاب بكاتبه أو لمناقشته الحساب — ولكننا لا نستطيع إلا أن نقف عند جملة كهذه اقتبسها من كارليل مستر سميث فى مختاراته « أيها القبطان الشجاع - ياملك البحار — كولمبس — بطلى أفضل ملوك البحار — ليست هذه البيئة التى تحيط بك ببيئة الأصدقاء وأنت وحدك على متن البحار حولك أرواح ثائرة خائرة ومن ورائك العار والدمار وأمامك ستار من الليل لا يمكن اختراقه » .

لو استمر كاتب فى أن يكتب بهذا الاسلوب لأضجرنا كما يضجرنا رجل يتكلم بأعلى صوته ولو أنه لم يستمر لنبت المقطوعة التى يكتبها فى هذا الأسلوب عن بقية مايكتب ولكان مثله فى ذلك مثل رجل يتحدث فى هدوء ثم يصيح فجأة ليعود إلى حديثه مرة أخرى .

وهو فى هذا يشبه أيضاً رجلا يخطب وهو يتناول طعامه ليقنع من حوله على المائدة بقوة عقائده وهذه آداب اجتماعية مصدرها الاثرة وحب النفس - والاثرة هى أقبح معايب الناثر . لأن النثر إنما هو نتاج المدنية - نتاج قوم تعلموا المناقشة دون الحاجة إلى الشجار أو التنابذ بالألفاظ ، قوم يعلمون أن الحقيقة صعب العثور عليها وإنها جديرة بالبحث، فهم لا يتهمون

معارضهم بالخطل ولكنهم عن طريق العقل ، وفى اناة وروية يتمكنون من ايقافه على خطله بنفسه ـ ونحن لا نستطيع أن نقول شعرا مايمكن أن يقوله أفضل النثر كما أننا لانستطيع أن ننال فى الشعر أحسن ماتناله فى النثر ـ إذ أن المجتمع المتمدن قد لايفضل مجتمعا بدائيا فى التعبير عن أعلا درجات العاطفة الجياشة الثائرة ـ ولكنه ـ لو أنه كان متحضرا حقا ـ يفضله من حيث أساليب الحياة ـ كما أنه أرحم منه وأعقل وأبصر وأكثر استمرارا فيما يأتى به من مجهود ـ وهذه الرحمة وهذا التبصر وهذا المجهود البعيد المدى كل هذه تشجعها وتعبر عنها الآثار النثرية العظيمة ـ وقد فهم الفرنسيون هذا منذ أمد بعيد لأنهم يقدرون الحضارة ويستمتعون بها فنجد باسكال فى خطاباته من الأقاليم عام ١٦٥٦ يكتب فى موضوع شوهته الخلافات الحزبية واخفت معالمه شباك القول فى العصور الوسطى ولكنه مع ذلك يعالجه فى عدالة وأدب ووضوح بعيدا كل البعد عن أسلوب جيبون المتفاخر المحقر لغيره، فهو رجل متحضر يتحدث إلى رجال متحضرين مثله ومن ثم كانت حجته أقوى ـ وإذ هو يسعى إلى أن يقضى على الأوهام الباطلة نراه ينأى بنفسه عن مقاتلة معتنقيها لأنه يدرك أن فن الجدل يتطلب أن لاتكون البادىء بالاتهام بل تعرض قضيتك عرضا يشجع من يولع بالاتهام على أن يوجه ضد خصمك دون أن يكون لك فى هذا يد ظاهرة ـ وهكذا نقرأ مجادلات ملتون لما تحويه من أحداث ، أما مجادلات بسكال فنقرأها لذاتها إذ رغم أنه لايبدو فى ثوب المحارب نجده يقاتل من أجل النور فى جميع الازمنة والأديان دون أن يتنكر فى زى الملاك أو المتصوف بل يسعي في هدوء ورفق مخاطبا العقل البشرى الذي منه يأتيه العون .

وفى كتاب مستر بيرسل سميث يبدو أن لكل كاتب انتقاه أسلوب معين لا يتلاءم تماما مع الموضوع أو المقام الخاص الذى يعالج الموضوع فيه مما يجعلنا نفكر فى هذا الأسلوب بدل أن يقتصر تفكيرنا كما يجب أن يقتصر على مايقول ، فى حين أن النثر الذى يجذب انتباهنا ويغرينا على الاستمرار فى قراءته دون أن نحس هو النثر الذى يكون قوامه ومصدره الموضوع والمقام الخاص به ـ فهو كحديث يدور بين صديقين متآلفين مايلبث الكاتب بطريقته فى العرض أن يجعلنا نتآلف معه فهو لا يفرض أننـا نرغب فى أن نُبهر أو يُغرر بنا بل كل رغبتنا أن نستمع إليه مادام عنده مايستطيع أن يحدثنا به .

ومثل هذا النثر قليل فى أدبنا ولكنه أكثر مما تمثله مختارات بيرسل سميث ـ وأقدر من كتبه من الأقدمين كولى وهاليفاكس ودريدن ـ وهو خال من الموسيقى والصور الشعرية التى نلمسها فى نثر ملتون وجريمى تيلور ـ وهى التى يخلو منها أيضاً نثر جونسون وكل كتاب القرن الثامن عشر ولهذا السبب كان أصحاب المدرسة الابتداعية يزدرونه ولا يرون مزاياه ، إذ كان النثر فى نظرهم يشبه فى صلته بالشعر صلة الأخ الثرى بأخيه المعدم عليه أن يقنع بارتداء ملابسه القديمة فان لم يكن هذا شأنهم كتبوا ما يشبه خطب الخطباء ولمست فى كتاباتهم الكثير من التكرار والصور الصاخبة والانتقالات المباغتة، ومن أمثلة هؤلاء هازلت فأنت إذ تقرأه لا تحس أنك معه وحده بل أنه يخاطب جمهورا كبيرا من الناس ليحوز رضاهم ويفوز بأكبر عدد من الأصوات، أما ما كولى فشأنه أبأس من شأن هازلت إذ هو قادر على التفكير وعلى الحديث ولكنه يأبى ألا أن يحاضر دائما، فى حين نجد بيرك يكتب عن الجمال بأسلوب الخطيب، وهكذا نرى أن نثرنا يغفل

ناحية من نواحي العقل الانجليزى ، فنحن قادرون على التفكير والتحدث ونحن فى الواقع أكثر تحضراً مما يدل على ذلك أسلوبنا فى الكتابة أو آدابنا الاجتماعية ، وقليل من كتابنا المحدثين يستطيع أن يكتب هذا النثر المتحضر ، فمن أمثلة هؤلاء مستر و . ه . هدسون الذى يبدو دائماً كأنه يفكر أو يتذكر وهو يتخذ من الكتابة وسيلة للتعبير عما لا يستطيع التعبير عنـــه بصوت مرتفع ومن القارىء صديقاً حميماً يسر إليه بما تكنه نفسه فى قول هادىء جميل — وأمثال هذا الكاتب لا يضمنون العبارة أو الفقرة الواحدة الشىء الكثير من المعانى ولكن لهم قوة جمعية لا يستطيع الاستشهاد الابانة عنها — كما أن لنثرهم موسيقاه الخاصة به التى تسمعها عند ما يلزم سماعها لأنها تأتيهم طبيعية وتتبع فى ذلك ما يرغبون فى قوله . والعدالة هى أظهر مايميز نثرهم فهم يصفون مايرون وما يحسون فى غير حماس ظاهر ودون الاستعانة بألفاظ براقة وهم كذلك لا يستغلون حبهم أو كرههم للافادة مما يكتبون ، والعجيب أنك بعد أن تقرأ هذا النثر الخالى من الصور الخلابة والذى لا يفرض عليك رأيا دون رأى آخر تعيه وتذكره جيداً ، فهو فى ذلك يشبه الفكرة التى لا تحتاج إلى التعبير تنفذ إلى العقل وتستقر فيه لا تعبأ بحواجز اللغة شأنها فى ذلك شأن الخبرة أو الخبرات الحقة التى نغنمها من الحياة ، وأنت إذ تقرأ كتبهم فى حرص وعناية ينالك من التغير مثلما ينالك من أحداث الحياة — على أن أمثال هؤلاء الكتاب ما زالوا ندرة فى أدبنا لأننا لا نميل إلى تشجيعهم فجمهرة القراء منا لم تصل بعد إلى درجة من التحضر تتطلب فيها من النثر أفضل مزاياه ، فما زلنا نفضل الأقوال الطنانة السامية والعبارات التى تسترعى انتباهنا — كما أننا لا نزال فى حاجة إلى سوط الكاتب يلوح لنا به من وقت لآخر يستحثنا على متابعة القراءة .

ولكنا رغم هذا نرتقب ذلك النثر الذى لم يكتب الكثير منه للآن والذى يستطيع أن يعالج أعظم الموضوعات وأدقها فى هدوء وعدالة كما يعالج العقل البشرى أموره ومشاكله فى تأملاته مترددا أحيانا متسائلا أحيانا أخرى ولكنه يتقدم على الدوام فى حلقات متصلة من الفكر متزنا وئيدا يختلج بالفرح كلما استكشف جديدا ولكنه لا يبين عن فرحه ـ متحليا من صفات الجمال بمثل ما يتحلى به العقل المتمدين القوى الايمان .

ولكن أغلب كتابنا لم ينالوا بعد قسطا كافيا من الحضارة أو ربما كانوا مشغولين عن النثر بحب جارف لأشياء أخرى دونه أو ربما لم تكن قلوبهم عامرة بحبه أو بحب غيره ولهذا كله أو لواحد منه لم يتمكنوا للآن من كتابة ذلك النثر الذى نحلم به ونرتقبه .

الدس هكسلي — Aldous Huxley

# ذكر الحقيقة والأدب

« وأبصر أوديسيوس رفقاءه الستة يكافحون عبثا ، وسمع صرخاتهم المدوية إذ كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر وقد وقفت بباب كهفها ولم يروع أدويسيوس فى كل مراحل تجواله مثلما روع لهذا المنظر ، على أنه استمر فى السير ومن بقى من رفقائه حتى نزلوا بالساحل الصقلى فجهزوا عشاءهم وبعد أن رووا ظمأهم واشبعوا جوعهم بدأوا يفكرون فيمن فقدوا من رفاقهم فبكوا ، واستمروا فى بكائهم إلى أن غلبهم النعاس فناموا » .

هذه هى الحقيقة - والحقيقة كلها - وهى على هذه الصورة نادرة فى الآداب القديمة - نعم أن كل الكتب القيمة تعطينا جزءا أو أجزاء من الحقيقة ولكن القليل منها ما يعطينا الحقيقة كلها ومن بين هذه أوديسية هومر ولست أعنى بالحقيقة هنا أن اثنين واثنين تساوى أربعة أو أن الملكة فيكتوريا اعتلت العرش فى عام ١٨٣٧ فمثل هذه الحقائق لا نصادفها فى قراءتنا للأدب ولكنى أعنى بها ما يبدو مشابها للحقائق التى نلمسها فى حياتنا اليومية فانه إذا تماثلت الخبرات التى يسجلها أثر أدبى وخبراتنا الفعلية التى استخلصناها من الحياة نميل إلى القول بأن هذا الأثر صادق . ولكن ليس هذا كل ما فى الأمر فان تسجيل حالة معينة فى كتاب من كتب علم النفس لهو تسجيل صادق حقيق بالنسبة إلى أنه سرد صحيح دقيق لوقائع وظواهر معينة ، ولكن القارىء قد يعده حقيقيا أيضا إذا

قاسه بالنسبة إلى نفسه فوجده مماثلا لخبراته الذاتية ومع ذلك فلا يمكن أن تكون كتب علم النفس كلها آثار فنية ، ومن ثم نستطيع القول بأن مجرد التشابه بين الخبرات التى يسردها الكاتب وخبرات القارىء الفعلية لا يكفى لأن يجعل الأثر الأدبى يبدو كأنه حقيقى أو مطابق للواقع .

فالفن له حقيقته العليا التى هى أكثر اقناعا وأسهل تصديقا واحتمالا من الحقيقة نفسها ، وهذا طبيعى لأن للفنان من الحساسية والقدرة على التعبير ماليس لغيره من الناس ممن تصادفهم نفس الأحداث التى تصادفه ومن المعروف أن التجارب لا تعلم إلا من كان قابلا للتعلم ، والفنان قبل كل فرد آخر قابل دائما للتعلم والتعليم فهو يستخلص من الاحداث أكثر مما يستخلصه غيره وينقل ما استخلصه فى قوة نفاذه يستقر معها ما نقل فى ذهن القارىء فى وضوح وجلاء ، ولذلك نجد أننا كثيرا ما نعلق على أثر جيد من الآثار الأدبية بعد أن نقرأه بقولنا « هذا هو ما كنت أحسه وأفكر فيه ولكنى لم أستطع فى يوم ما أن اعبر عنه بنفس هذا الوضوح حتى لنفسى » ومن هذا يتضح قولنا أن هومر هو أحد الكتاب القلائل الذين يعطونا الحقيقة كلها فنحن نعنى أن الخبرات التى يسجلها تتجاوب مع خبراتنا الأساسية وتشابهها لا فى ناحية واحدة فحسب بل فى كل نواحى كياننا الخلقى والروحى ونحن نعنى أيضا أن هومر يسجل هذه الخبرات فى قوة فنية نفاذة يجعلها تبدو فى أعيننا مقبولة ومقنعة ، على أننا يجب أن نذكر أن هذه الحقيقة هى الحقيقة كلها فمن من الشعراء غير هومر كان يستطيع أن يختتم قصة هجوم شيلا على القارب مثلما اختتمها هو ؟ فهى قد ألتهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم ـ فماذا يكون شأن الباقين فى أية قصيدة أخرى غير الأوديسية ؟ لاشك أنهم كانوا سيبكون

مثلما أبكاهم هومر ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولا ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدأوا يبكون ؟ ثم فى أثناء بكائهم أكان يأتيهم النعاس فتتلاشى أمامه أحزانهم وينامون ؟ لا بل أنهم كانوا سييتئسون لفقدهم رفاقهم ثم يندبونهم فى أسلوب مؤثر وتنتهى القصيدة عند هذا ، ولكن هومر آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزنا لا غنى لهم عن الأكل وأن الجوع أقوى من الحزن وأن اشباعه مفضل على الأسى وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن وأن فى استطاعته اغراقه فى بحر من النوم العميق يرحب به الحزين لأنه ينسيه أحزانه ، وهكذا نرى أن هومر أبى أن يعالج الموضوع فى اسلوب الشاعر التراجيدى فأعطانا الحقيقة كلها .

يقول مستر أ . ريتشاردز فى كتابه « اصول النقد الأدبى » بأن التراجيدى الجيدة تستطيع أن تحوى من العناصر كل ما لا يمت إلى المأساة بسبب ـ ومع ذلك تبقى كما هى دون ان تتأثر ـ وهو يجعل من هذه القدرة على امتصاص العناصر اللاتراجيدية بل والمضادة للتراجيدى مقياسا للحكم على قيمة التراجيدى ويخرج من ذلك إلى ان كل التراجيديات الاغريقية والفرنسية ومعظم ما كتب فى عصر الياصابات منها هى تراجيديات ناقصة بعيدة عن الكمال وإلى أن تراجيديات شكسبير الكبرى هى وحدها يمكن أن تعتبر كاملة ـ هكذا يقول مستر ريتشاردز ولكنى اخالفه الرأى .

نعم أن تراجيديات شكسبير تتخللها عناصر مغايرة للعنصر التراجيدى كالتهكم مثلا ، ولكن التهكم هنا لا يعدو أن يكون صورة فوتوغرافية سالبة للعنصر التراجيدى الذى تقوم عليه القصة فاذا عكسنا عطيل وديدمونه

أصبحا أياجو والتهكم الذى يأتى على لسان هملت هو الصورة السالبة لا وفيليا وهو المهد الوثير الذى كان يمكن أن تنشأ فيه أغنياتها الجنونية وسخرية الملك لير بالبشر هى الصورة السالبة لايمان كورديليا بهم ، ومن البديهى أن وجود السالب لا يتنافى مع وجود الموجب وهكذا نرى أن ما يتخلل تراجيديات شكسبير من سخرية أو تهكم لا يوسع محيطها وإنما يعمق الاحساس بالعنصر التراجيدى نفسه فلو انه كان يوسعها كما توسع الأوديسية العناصر الغريبة عنها لزال العنصر التراجيدى عنها من تلقاء نفسه ، إذ لو تخيلنا مثلا منظرا يمثل ماكدوف وهو يتناول عشاءه بعد أن أصيب فى زوجه وأطفاله ثم تثير الخمر شجونه فيبكى وفى أثناء البكاء وبأهداب ما زالت تبللها الدموع يغلبه النعاس فينام على مقعده لكان هذا المنظر كافيا لأن يغير من شأن المسرحية ولو تكرر أمثاله لزالت عنها الصبغة التراجيدية .

فالتراجيدى بطبيعتها تتنافى مع ذكر الحقيقة كلها ـ حيث توجد هذه لا توجد تلك ـ إذ أن هناك عناصر معينة لا تستطيع التراجيدى حتى ولا فى يدى شكسبير أن تحويها .

والفنان — لأجل أن يصوغ التراجيدى — يجب أن يعزل عنصرا واحدا من العناصر التى تتكون منها التجارب الانسانية وأن يستعمل هذا العنصر دون العناصر الأخرى كمادته الأساسية — إذ أن التراجيدى بطبيعتها منفصلة عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر فهى نقية نقاء المركب الكيمائى ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا سريعا وذلك شأن كل فن مستخلص من الحياة نقى نقاوة المركب الكيمائى ولهذا كانت التراجيديا تؤدى مهمة المطهر التى ينسبها

أرسطو إليها فهى تنقى وتقوم حياتنا العاطفية وتصوغها فى قالب معين فى سرعة وقوة وهى فى تأثيرها هذا تشبه المغناطيس فى تأثيره على الصلب إذ تنتظم معها عناصر كياننا العاطفى داخل أطار جميل لايتغير فى أساسه مهما تغير نوع التراجيديا نفسها — فنحن إذ نقرأ أو نستمع إلى التراجيديا نخرج باحساس واحد أن الأفراح والآلام والحب والعقل الانسانى الذى لايقهر كلها أصدقاء لنا وبايمان قوى بأننا أيضا لا يمكن أن نقهر ولو عانينا من الآلام مثلما عانى أبطال المسرحية وبأننا وسط هذه الآلام سنواصل حبنا بل وربما تعلمنا أن نجعل منها وسيلة إلى الاغتباط — ولما كانت التراجيديا تؤدى لنا كل هذه الخدمات وغيرها كانت قيمتها بالنسبة إلينا عظيمة لايمكن أن تعوض. على أن الفنون الأخرى التى تعطينا الحقيقة كلها لها أيضا قيمتها الخاصة بها — فهى ترينا ولو بالتلميح والتضمين ماحدث قبل أن تبدأ القصة التراجيدية وماسيحدث بعد أن تنتهى ومايحدث إبان حدوثها فى أماكن أخرى قد تشمل أجزاء معينة من عقول أشخاصها لاتشترك اشتراكا مباشرا فى النضال التراجيدى

والتراجيديا تشبه دوامة منعزلة على سطح نهر كبير يجرى دون أن يتوقف من حولها ومن تحتها أما الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها فيسعى إلى أن يجعلنا نحس بالنهر كله كما نحس بالدوامة المنعزلة وهو فى هذا يختلف اختلافا تاما عن التراجيديا ولو أنه قد يحوى كل العناصر المكونة لها — وهنا يجب أن نذكر الحقيقة السكولوجية القائلة بأن نفس الشىء إذا وضع أوضاعا متباينة تزول عنه حقيقته ويتحول فى تفكيرنا إلى سلسلة من الأشياء التى يختلف كل منها عن الآخر، ففى الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها قد يصور لنا الفنان فى صورة لا تقل صدقا ولا أهمية عن الصورة التى تصور بها التراجيديا الآلام ..

البشرية والحب والعقل الذى لا يقهر، فالآلام العقلية التى يعانيها توم جونس عند ما يظن أنه قد فقد حبيبته صوفيا نتيجة لأخطائه لا تقل عن آلام عطيل بعد أن قتل ديدمونه ولكن فيلدنج لا يصور لنا آلام توم جونس وحيدة منعزلة كما يفعل شكسبير بل يضعها جنبا إلى جنب ويخلطها بحقائق أخرى — حقائق شاملة كلية من شأنها أن تجعل احساسنا بها يختلف عن احساسنا بالتراجيديا فهى — ولو أنها نفس الآلام تقريبا — قد اختلفت وتغيرت لأنها وضعت فى محيط أوسع وأشمل .

ومن ثم كان أثر الفن الذى يعطينا الحقيقة كلها يختلف اختلافا تاما عن الأثر الذى تحدثه التراجيديا فينا، فنحن بعد أن نقرأ كتابا يصور الحقيقة كلها لا يخالجنا شعور بالبطولة وما يقترن بها من اغتباط بل يغمر نفوسنا احساس بتقبل الحياة على ماهى عليه وأدراكها كما هى والاستسلام لما فيها من قوى متباينة متنازعة — ومثل هذا الكتاب لا يمكن أن يؤثر فينا بمثل السرعة والعنف الذى تحدثه الترجيديا ولكنى أعتقد أن أثره أدوم وأبقى — فنحن لا نستطيع أن نحتفظ بمشاعرنا داخل الأطار الذى تفرضه التراجيديا علينا مدة طويلة من الزمن — فهو اطار مؤقت يزول عنها كما يزول أثر المغناطيس عن الصلب إذا أبعد عنه — أما الاطار الذى يفرضه علينا أدب الحقيقة كلها وهو أطار التقبل والاستسلام للحياة وأدراكها ادراكا كليا فهو باق لا يزول ولو أنه فى الغالب أقل بهاء وانتظاما من سابقة وهكذا نرى أن المطهر الذى تزودنا التراجيديا به مطهر فعال عنيف الأثر أما المطهر الذى يزودنا به الأدب الذى يصور الحقيقة كلها فهو مطهر معتدل لطيف ولكن أثره لا يزول .

وقد زاد احساس الأدب فى العصور الحديثة بمحيط الحقيقة كلها وهو ذلك المحيط الشاسع من الحوادث والأفكار والأشياء المختلفة المتناقضة

الذى يمتد إلى مالا نهاية ومن كل صوب حول الجزيرة التى اختارها الكاتب ويحاول أن يصورها لنا — وقد أصبح من الصعب الآن بل من المستحيل على الكاتب الذى دق احساسه بالأدب المعاصر أن يفرض على نفسه من القيود مثلما يفرض كاتب التراجيديا — ولا نعنى بهذا أن الكاتب الحديث يجب أن يقصر نشاطه على وصف مايحسه وما يراه فى الحياة والواقع فمن الكتب مايمكن أن يتضمن الحقيقة كلها ولوكان مكتوبا على صورة اسطورة لاتمت حوادثها ولا أشخاصها للواقع بسبب واضح ولكنا لا نجد بين أمهات الآثار الأدبية الحديثة أثرا واحدا يمكن أن يتصف بالصفة التراجيدية أو كاتبا واحدا لا يؤثر ذكر الحقيقة كلها — فالمحدثون من الكتاب ولو اختلف بعضهم عن البعض الآخر فى الأسلوب أو المقصد الخلقى أو الفلسفى أو الفنى أو المقاييس الأدبية نجدهم جميعا يتفقون فى اهتمامهم بذكر الحقيقة كلها فبروست — ود . ه .لورانس — واندرى جيد — وكافكا — وهيمنجواى — خمسة كتاب معاصرون كل منهم له قيمته الخاصة وكل منهم يختلف اختلافا واضحا عن الآخر ولكن أحدا منهم لم يكتب تراجيدية واحدة ، بل آثروا جميعا تصوير الحقيقة كلها .

وقد كنت أسائل نفسى أحيانا عما إذا كانت التراجيدية قد قضى عليها بالفناء ولكن عندما أتذكر أننا مازلنا نتأثر بالتراجيديات العظيمة التى كتبها اسلافنا وأن التراجيديات الحديثة التى نشاهدها على المسرح وعلى الستار الفضى هى الأخرى قادرة على اثارتنا رغم ضعفها ورداءتها فى أغلب الأحيان أميل إلى الاعتقاد بأن الفن المستخلص من الحياة النقى نقاوة المركب الكيمائى لم يُقض عليه للآن — نعم أن التراجيديا لم يعد

لها الآن من الأهمية مثلما كان لها من قبل وذلك لأن جمهرة الكتاب المبدعين منصرفون عنها لاستكشاف عالم الحقيقة الكلية وهو عالم جديد بالنسبه إلينا ، ولكن هذا لا يحدو بنا إلى الاعتقاد فى أن هذه الحالة ستدوم فحياة التراجيدى لايمكن أن تنقضى لأننا لا يمكننا الاستغناء عن الخدمات التى تؤديها لنا ، وليس هناك من الأسباب مايمنع أن يقوم الأدبان جنبا إلى جنب، أدب الحقيقة الكلية وأدب الحقيقة الجزئية ، كل فى محيطه الخاص ، لأن النفس البشرية مازالت فى حاجة إلى كل منهما .

هـ . و. جارود
H. W. Garrod

# طرق نقد الشعر

أكبر ظنى أن سينيكا هو أول من قال أن ناقد الشعر يجب أن يكون نفسه شاعرا ، ولكم كنت أحب لو أننى أعطيت من العلم ما يمكننى من أن اتحرى حقيقة هذا القول بأن استعرض تاريخ النقد استعراضا شاملا ولكننى أميل إلى الاعتقاد بأن سينيكا قد قال إما أكثر أو أقل مما يجب أن يقال إذ ان استعراض اسماء النقاد يدل على ان ناقد الشعر إذا لزم أن يكون شاعرا فهو فى اغلب الأحيان شاعر غير مجيد - فأرسطو - أعظم النقاد قد قرض الشعر ولكن شعره كان تافها وضئيلا إلى حد أنه ظل مجهولا إلا من نفر قليل من المهتمين بالنقد .

وإذا كان هذا هو حال النقاد عندما يقرضون الشعر ، فالشعراء إذا ما حاولوا النقد ليسوا بأحسن حالا ، فجيته كما اعتقد أعظم شعراء القرن التاسع عشر فى أوروبا وهو فى نفس الوقت أبأس النقاد وكذلك كان فيكتور هوجو واناتول فرانس ، ومن ثم يتساءل اعداء النقد وهم عديدون « إذا لم يستطع الشاعر العظيم أن يعرف ما هو الشعر فمن إذن يستطيع ذلك ؟ » .

وردى على هذا أن الناقد المجيد هو الذى يقوى على هذا - فأنت لا تستطيع أن تطلق الشاعر وراء الشاعر ولا اللص فى أثر اللص وإلا كنت جاهلا بمزاج كل منهما وبميزاته الخاصة به ، فلو أن الطبائع البشرية لم تختلف لما وجدت اللصوص ولما كنا فى حاجة إلى رجال البوليس.

وعلى ذكر البوليس أحب أن أقرر أننى من أصحاب الرأى القائل بأن للشعر قوانين ، وإذا وجد القانون لزم أن يقوم إلى جانبه رجال البوليس والقاضى والمقنن ، ومن ثم كانت حاجتنا إلى الناقد الذى يميل البعض إلى تصوره على صورة رجل البوليس والبعض الآخر على صورة القاضى ، الذى إن كان لزاما عليه أن يحاكم الشعراء فمن رأيى أن حكمه يجب أن ينصب على ما يأتون من خير لا على ما يرتكبون من أخطاء ، على أن أعظم النقاد هم المشرعون لا القضاة ، وهم رغم هذا لا يملكون إلا أن يسنوا من القوانين ماتمنحهم الطبيعة .

وهنا أحب أن نقف قليلا لنتبين مانعنى بقوانين الشعر ، فأغلب ظنى أننا نعنى أن للشعر قوانين لاتشبه قوانين الدولة بل قوانين الطبيعة ، لأن القوانين البشرية تتغير خلاف قوانين الطبيعة الدائمة الثابتة ، ولكن ليس هذا هو الواقع كما قد يتراءى لنا ، فنحن عندما نغير قانونا بشرياً من قوانين الدولة لانحدث تغييراً فعلياً وإنما نوفق بين مظهر من مظاهر العقل أو السلوك البشرى وبين حالة جديدة من حالات الحياة السياسية أو الاجتماعية فنصوغ القانون صياغة جديدة ليتسنى لنا هذا التوفيق ، فقوانين الطلاق مثلا لاتغير قانون الزواج ولكنها تضع أفكارنا عنه فى مواضع جديدة ، وهذا هو شأن قوانين الشعر لا يكتمل تعبيرنا عنها فى أى فترة من الزمن ، بل نحتاج إلى تفهمها تفهما جديدا وصياغتها صياغة جديدية كلما اتسعت خبرتنا وازدادت عمقا بيد أنها مع ذلك قائمة بالفعل ثابتة لاتتغير مثلما تتغير القوانين الأخرى التى نستخلصها من دراستنا للعالم الخارجي ، فأنت لو قارنت بين تاريخ الشعر من عهد ( هوميروس ) إلى عهد ( هوسمان ) وتاريخ العلوم الطبيعية مثلا من عهد ( اناكسياندر ) إلى

عهد نيوتن وأينشتين ، لهالك الفارق بين الاثنين ولعلمت أن إدراكنا للشعر لم يتغير إلا بقسط ضئيل جداً يكاد لا يحس .

وليس من الصعب معرفة السبب فى هذا فالشعر ظل قائماً كما هو لأنه منذ البداءة يرضى حاجة روحية فى الإنسان ، ويعبر عن رغباته وينمو ويتطور تبعا لحاجاته ، أما الطبيعة ، فلا تقيم وزنا لرغباتنا ولا تعبأ بحاجاتنا ، بل إنها فى أغلب الأحيان تبدو وكأن غرضها الرئيسى أن تدحض هذه الرغبات وتقف فى سبيل تحقيقها .

ولكننا نتحدث عن نقد الشعر أكثر مما يجب أن نتحدث وكأننا نتصوره فنا معقداً غريبا صعب المزاولة والإدراك مع أننا لانختلف إلا نادراً فى معرفتنا للشعر الجيد وهى حقيقة جديرة بالذكر والتذكر إذا عرفنا أننا كثيراً مانتشاجر ونختلف فى فهمنا للتاريخ أو العلوم أو الدين نفسه .

والسبب فى هذا أننا لانقدر النقد حق قدره لأننا لانفهمه على طبيعته، فلو أننا فكرنا فى النقد كمنحى من مناحى النشاط الحرة الوطيدة الدعائم التى تستطيع فيها عبقرياتنا أن تجول وتتفتح دون ما خوف أو خطر لكنا كنقاد أقدر وأقوى مما نحن فقوانين الشعر قائمة كقوانين الدولة ، ولكننا لانحتاج إلى أن نفكر فيها دوما وفى كل وقت ، فليس من الطبيعى أن نفكر فى القوانين التى يخضع لها الجسم البشرى إلا فى حالة المرض كما أنه ليس من الطبيعى أن نحتاج إلى البوليس أو القضاء إلا فى حالة الجريمة ، وهذا هو شأن الشعر وقوانينه ، فالنقد فى رأيى يجب أن يكون بابا من أبواب الأدب التى تزودنا بالمتعة ، ولا يستطيع الناقد أن يجعله كذلك إلا إذا كان آمنا مطمئنا وإلا إذا استطاع أن يتجنب تذكرتنا

بالقانون وإلا إذا استطاع أن ينساه هو نفسه».

والحق أنى عندما أسأل نفسى ماذا يجب أن يكون غرض الناقد أميل إلى الإجابة بأن الغرض الرئيسى هو إثارة الشوق وتزويدنا بالمتعة والسرور . فالنقد أكثر من أى صنف آخر من صنوف الأدب ـ فن اجتماعى ـ وربما كان هذا هو السبب فى فشل الشعراء فيه ، فالتحدث عن كتاب أو قصيدة طبيعى أكثر من كتابته أو قرضها ، إذ هو عمل اجتماعى مقضى عليه بالفشل كأى سلوك اجتماعى آخر إذا زالت الصفات التى تجعل صاحبه يثير اهتمامنا أو يسر نفوسنا ، وفى رأيى أن قدرة الناقد على تأدية هاتين الوظيفتين وهما إثارة الشوق وجلب السرور إلى الغير تتحكم فيها عوامل ثلاثة هى مدى معلوماته ـ وتنوع طريقته ـ وأثر شخصيته فهو يجب أن يعرض من عمله مايثير الشوق فلايكون متفقها بحث تمله النفس وتسأم منه وفى رأيى أن تنوع الطريقة أهم من مدى المعلومات فكثيرون من النقاد لهم طريقتهم المفضلة التى لاتتغير ، فمنهم من يفضل الطريقة الشرحية وهم الذين يعتقدون بأن الخدمة الوحيدة التى يمكن للناقد أن يؤديها للشاعر هى أن يشرح معنى قصيدته ، ومنهم من يعتقد بأن القصيدة قد خلقت كما هى فلا يمكن لمعانيها أن تبرز إلا على هذه الصورة ولذلك فهم لايملكون إلا استقبالها ومدحها .

ومنهم من يعتقد أن أفضل السبل لتفهم الشعر هى أن نفهم الشاعر نفسه ، فنصوره فى حياته نحصى عاداته ونحلل نفسيته فنتعرف على مواطن الضعف والقوة فيها ربما يعيننا على هذا إدراك شعره أو على الاهتمام بشخصه ، ومن النقاد أيضا من يحاول أن يفهم الشعر لاعن طريق الشاعر بل بدراسة الأحوال الاجتماعية والسياسية للعصر الذى يعيش فيه .

والواقع أنى أحب هذه الطرق كلها بل وغيرها أيضا مختلطة بعضها مع البعض ومما يروقنى اقتران الشعر بحياة الشاعر على أن لا يكون سرد وقائع الحياة مفصلا مطولا – ولكنى على وجه العموم أعتقد بأن تنوع الطريقة فى النقد خير يجب أن يسعى إليه النقاد لما يكسبهم من قوة وبهاء .

ويلى الطريقة – فى العوامل التى تتحكم فى الناقد – أثر شخصيته وهو فى رأيى عامل يفوق فى أهميته كل العوامل الأخرى – فنحن فى النقد نتحدث عن الكتب – وهى بعد الناس – أهم ما فى الكون – ولأنها بطبيعتها تثير اهتمامنا نشأ النقد الأدبى – ولهذا يجب أن نعالجها بطريقة يظهر فيها اهتمامنا جليا واضحا ، وخاصة إذا كنا نعالج الشعر فالشعر يعنى الشىء الكثير وليس من المحتمل أن نقرأ ناقداً يكتب عن الشعر كأنه لا يعنى شيئا بالنسبة إليه – لست أطلب من الناقد أن يكون محاربا ، ولكنى أطالبه بأن يجعلنا نحس رأيه وشخصيته فيما يكتب .

وهنـــا أحب أن ألفت النظر إلى أنى لا أنتسب إلى المدرسة التى يدين أصحابها بأن الشعر ونقد الشعر لا يعد أن يكون تعبيراً ذاتيا عن النفس فإنى لا أحب مدارس النقد وأفضل أن أسميها إذا وجدت بالعصابات، وهى توجد فى فرنسا أكثر مما توجد فى انجلترا ،ولا أدرى إن كانت تقوم فى أمريكا أم لا ، فقد عودت نفسى أن لا تعرف شيئا عن أمريكا ولكنى أحس بأن مدارس الشعر أو مدارس نقد الشعر لا تتلاءم والمزاج الانجلوسكسونى – غير أنى أدين بقيمة الأثر الشخصى فى النقد إلى حد أنى لو خيرت بين المدارس المختلفة لاخترت المدرسة الشخصية Subjective ولو أنى أعلم أن ليس فى إمكانى الالتحاق بها لأنى أومن بأن للشعر قوانينه – ومثل هذا الإيمان من شأنه

أن يجعل صاحبه من أتباع المدرسة الموضوعية وهى التى قد تحدو بالناقد فى كثير من الأحيـــان إلى أن يكون مملا سمجا ، وأصحاب المدرسة الشخصية فى أوج قوتهم الآن ـ وهم منتشرون فى كل مكان وهذا الانتشار يزعجنى فهم قد تغالوا فى حبهم للعنصر الشخصى فى النقد حتى جعلوا منه مذهباً وفلسفة ودينا أصبحوا خدما له واتباعا ـ وذلك فى رأيى خطل وشر يجب أن نتجنبه ـ ومن أئمة هذا الدين ـ أناتول فرانس الذى كتب فى كتابه Vie Littéraire العبارات المألوفة التالية : —

«لايمكن أن يوجد مانسميه بالنقد الموضوعى ـ كما لايمكن أن يكون الفن موضوعياً وأن كل من ينال منه الغرور بحيث يظن أنه فيما يكتب ـ يكتب عن شىء آخر سوى نفسه ـ فهو ضحية وهم باطل ساخر ـ فالحقيقة أن الإنسان لايستطيع أن يتعدى أو يبرح دائرة نفسه ـ ولذلك كان من الأفضل أن نتقبل هذا الوضع كما هو وأن نعترف عند ما لانستطيع السكوت ـ أننا نتكلم دائماً عن أنفسنا »

وهذا معناه أن الأدب والشعر والنقد كلها تبدأ وتنتهى فى التعبير عن النفس ـ وهو رأى يحرر الكاتب من قيود كثيرة ويفسح المجال أمام شخصيته ، ولكنى بمجرد أن أفكر فيما نعنى بالتعبير عن النفس تتزاحم الصعاب على من كل صوب حتى لأكاد أفضل المدرسة الموضوعية .

مما لاريب فيه أن المواهب الفنية لايمكن استخدامها فيما هو أنفع من التعبير عن النفس وخاصة إذا كان الشاعر أو الناقد الذى يعبر عن نفسه شخصا ذا قيمةما ـ والتعبير عن أى شىء فى ذاته عمل عظيم ـ فاذا ما كان تعبيرا عن النفس مهما كانت تافهة كان له شأنه وجماله مادام صريحاصادقا ـ

أمينا ـ ولكن ماذا نعنى بالتعبير عن النفس ؟ أوافق أصحاب المدرسة الشخصية أنه من الصعب أن نتفوه بحقائق مجردة وأن نعبر عن القوانين ـ إذ أن الحقيقة شيء نسبي ولكن هذا لايعنى أنها شخصية ، فلو أن جمال الشعر وقوانينه كانت شخصية لعشنا جميعا نقادا وشعراء وقراءا فى جنة من النعيم . إذ يصبح من الميسور أن نكتب أو نأخذ مايكتبه الآخرون ونجعله ملكا لنا دون أن نهتم بأى اعتبار آخر أو شخص آخر ـ ولكن حياتنا فى تلك الفردوس ستكون حياة عديمة الفائدة ـ عديمة المعنى ـ لأن التعبير عن الذات فى الحقيقة عبارة لامعنى لها . من السهل أن نقول أن الشعر هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الكون على نفس الشاعر ـ وأن النقد هو رد الفعل الشخصى الذى يحدثه الشاعر على نفس الناقد ـ ولكن بمجرد أن نفكر فى هذه الردود الفعلية الشخصية نكتشف أن نسبة الذاتية فيها نسبة تكاد لا تذكر وأنها فى صلبها جماعية دون شك ، فالأثرة كمذهب أدبى موضع لكل الاعتراضات التى توجه إليها كمذهب خلقى أو سياسى ، وليس أفضل من أن نرد على من يرغبون فى أن يكونوا أنفسهم وأن يفكروا ويتصرفوا كما يشاءون من أن نقول لهم «جربوا» فهم لايقوون على ذلك لأن الكون لم يخلق على هذه الصورة ـ ولأن الحياة لاتتكون منى بل ومن غيرى من الناس والأشياء ـ وهذه الفروق التى نقيمها بيننا وبين غيرنا من الناس ـ والتى نظنها بحكم العادة ـ أمورا طبيعية ـ إنما تصدر فى الواقع عن تصورنا للكون تصورا فيه الكثير من الصنعة والزيف ـ ونحن ـ لذلك ـ لانحسها إلا إذا رغبنا فى أن نحسها ـ أما فى الحالات التى تكون فيها الروح سليمة معافاة فهى تختفى حتى لانكاد نميزها ـ وهذا هو السبب فى أن المذاهب الاخلاقية النفعية لاترضى أحدا ـ لأن الاثرة

ليست ولا يمكن أن تكون الحقيقة التى تقوم عليها الطبيعة البشرية ـ وبالمثل لايمكن أن يكون التعبير عن النفس العنصر الأساسى فى الفن فانى عندما أسأل نفسى ماذا أنا واحاول ان اجيب على سؤالى ـ اعنى احاول ان اعبر عن نفسى استكشف امرين ـ اولها إنى ارانى مضطرا إلى الاجابة او التعبير عن نفسى بألفاظ وعبارات ليست ملكا لى ولكنها تستمد جمالها او قيمتها من كونها جزءا من تقاليد لاحد لها ولا نهاية ـ وعلى هذا اجد ان الأدب بدل ان يكون تعبيرا عن النفس هو فى الحقيقة نوع من ضغط النفس ـ اعنى ضغط المادة التى تتكون منها شخصيتى إلى اشكال من الفن جماعية لااملك منها اكثر مما يملك الشريك فى شركة متسعة الأطراف انصبتها موزعة بين الناس اجمعين ـ وثانى هذين الاستكشافين إنى فى كل محاولة أقوم بها للتعبير عن نفسى يضطرنى التفكير إلى الاستعانة بقائمة من الممتلكات والقيم لااملك الاستئثار بها ـ إذ أين يمكن أن نجد قيمة كل منا ؟ .اعنى كل مايمكن ان يكون ذا قيمة فينا ولنا ؟ ان قيمتى تكون حيث يكون مااسميه (منظرى) فى الأشياء الجمة التى هى ليست انا ـ فى اصدقائى وكتبى وربما ضياعى وعقارى ـ اعنى كل ماله قيمة بالنسبة إلى ـ ولكن ليس انا ـ وعلى هذا فانا فى الواقع ما لست انا وبمجرد ان اجرد نفسى من البيئة التى تكون مادة تفكيرى .سواء كانت طبيعية او انسانية ادرك اننى لا امتلك فيما عداها ـ او لست فيما عداها ـ شيئا يذكر .

والقليل منا من يعرف ان عقولنا خاوية ،على ان هذا الفراغ الروحى قوة فى نفسه ـ فالأفكار التى تجول فى رؤوسنا والأقوال التى تأتى على السنتنا ليست فى الحقيقة ملكا لنا ـ وإنما نحن نشارك الكون فيها ومن ثم كان احساسنا بهذا الإيمان المتسع العريض الذى تستمتع به النفس

لأنها قطرة بين قطرات ،وبالمثل كانت روح الشاعر العظيم التى تنبىء عن المستقبل لاتعبر عن نفسها وإنما تعبر عن روح الكون المنبثة - ومن الأقوال المألوفه أن نجاح المسرحية يعتمد على النظارة قدر اعتماده على الممثلين - فالجمهور يشترك فى تمثيل المسرحية بل وفى كتابتها أيضاً - ومن ثم كان تذوقنا لشكسبير الآن أقل من تذوق معاصريه لهم وهم أصحاب العقلية الشاعرية الفذه وعشاق الفصاحة والعارفون بفنون الخطابة .

ولكنّى أخشىأن أكون قد بدأت مرة أخرى أقول أكثر مما أعنى فانى ولو كنت لاأرضى عن أصحاب المدرسة الشخصية فانى بالمثل لاأرضى عن المدرسة الأخرى التى تنزل بدراسة الشعر إلى ملاحظة الأحوال الاجتماعية والسياسية التى ينشأ فيها والتى تحاول أن تقنعنا بأن الشاعر إنما يمثل العصر الذى انتجه فحسب . فألى جانب العصر الذى يمثله الشاعر نجد العصر الذى يعيش فيه ، اعنى أن التقاليد الأدبية التى ورثها والتى بحكم الضرورة لها عليه أثر روحى فعال - فليس من المستحيل ان يعيش شاعر عاصر الملكة فيكتوريا - بتسعة اعشاره - اعنى بأحسن مافيه وهو شعره فى عصر بريكليس - وقد يكون من المفيد ان يهتم النقد بدراسة اثر العصر الذى ينشأ فيه الشاعر عليه ولكن مما هو اجدى وانسب من هذا ان يهتم النقد بدراسة الآثار التى تخلفها العصور السابقة وشعرها فى الشاعر - إذ لو ان الشاعر لم يتعلم من الشعر اكثر مما يتعلم من الحياة لكان هذا غريبا ، على ان هذه الدراسة او تلك لاتتيسّر على الوجه الأكمل لأننا تعوزنا المعلومات الكافيه ، ولأن بعض استنتاجاتنا بل وطريقه الاستنتاج نفسها قد تكون خاطئة فنحن لانعرف بعد مدى صحة التفكير المنطقى كما نستخدمه وسيلة لتفسير هذه الخبرة الخاصه التى هى الشعر فلو

قدر لى أن أصوغ لنقاد الشعر ديدنا معينا لبدأت ما أكتب بالعبارة التالية « إنى أدين بأن الشعراء ملهمون . . . » ولكن الالهام يختلف فى جوهره ومنواله عن الاستقراء المنطق — ولذلك — ولأننا لانفهمه حق الفهم كان أغلب نقدنا للشعر متشككا — فنحن نجامل الشعراء لا أكثر عندما نقول أنهم ملهمون — ونحن لانعنى بهذا أكثر مما نعنى بقولنا أن الانجيل قد كتبه الله — فالسبب فى ضعف نقدنا هو ضعف إيماننا بالهام الشعراء — وهو الشيء الذى لم ألاق أنا شخصيا صعوبة مافى الايمان به ، ولو أنى لاأستطيع أن أؤمن بأن الشعر تعبير عن النفس أو أنه مجرد الطابع الذى يخلفه الكون على الشاعر إذ أعتقد بأن البيئه لا تؤثر على الشاعر بل فيه ومعه وأرى أن الشاعر لايمتلك مالديه من خبرة بل هو نفسه هذه الخبرة سواءا كانت فى الماضى أم فى الحاضر — فالحقيقه الأولى التى يجب أن نعرفها عن الشعر هى أن الواقع لايعنى شيئا بالنسبه إليه .

فالزمن فى الشعر لايهم إذ لو كان الأمر كذلك لاستحال الشعر إلى التاريخ فالخبرة التى هى الشعر او الشاعر لاتدخل ضمن نطاق الزمن — وهى خبرة بعد ذلك لاتعترف بالتفرقة بين التعبير والتأثير — وفيها لا ينفصل شكل التفكير عن مادته — اعنى الخيال — فهما شىء واحد .

وإنى لأعتقد بأن احساس الكون بذاته وهو ذلك الاحساس الذى يعبر عن نفسه بالشعر احساس لازمن له ينتسب إلى الماضى كما ينتسب إلى الحاضر والمستقبل ، دائم لا ينقطع ولا ينفصل منه جزء عن جزء آخر ، يحقق نفسه بنفسه ويتفتح فى بطء ولكن فى استمرار ، وهذا ما يجعل فى امكاننا أن نتحدث عن قوانين الشعر وان نفكر فيها كما لو كانت قوى حية .

لقد كنت منذ قليل أتحدث عن المواضع التى يمكن ان تطأها .قدما الناقد دون أن تتعثر فى الفلسفة ولـكنى قبل أن أدرك أين أنا أرانى اكتب عن المستقبل ـ والسر فى هذا لا يرجع إلى ولع منى بالفلسفة او ما وراء الطبيعة رلـكن إلى جوهر الموضوع الذى اعالجه ـ إذ يبدو لى انه من طبيعة الشعر ان لا يبدأ المرء فى التحدث عنه حتى يشرد به الفكر فى تأملات لاتنتهى عن الحياة الأبدية .

T. S. Eliot

ت . س . اليوت

# التقاليد والنبوغ الفردى

— ١ —

من النادر أن نذكر التقاليد فيما نكتب ولو اننا أحيانا نأسف لعدم وجودها ، ونحن لا نستطيع أن نشير إلى التقاليد أو إلى - تقليد معين - بل نقتصر فى غالب الاحيان على استعمال الصفة منها فنقول أن هذا الشعر - تقليدى - أو أنه تقليدى أكثر من اللازم . فاذا استعملناها على الاطلاق كنا نعنى بها النقد واللوم أو فى أحيان نادرة الاستحسان المبهم الذى لا يعدو أن يكون اشارة إلى أن فيما نكتب عنه بعض آثار الماضى .

على أنه من المحقق أن كلمة التقاليد نادرا ما يأتى ذكرها فى تقديرنا للكتاب فى عصرنا أو فيما سبقه من عصور مع أنه ليس لكل شعب أو جنس عقله الخالق فحسب بل وعقله الناقد أيضا ولكنه أميل إلى اغفال نقائص ومعايب هذه العقلية الناقدة أكثر من إغفاله لنقائص عقليته الخالقة ، ونحن نعرف أو نظن اننا نعرف من قراءتنا للكتابات النقدية الجمة التى ظهرت فى اللغة الفرنسية طريقة أو عادة الفرنسيين فى النقد ، ومنها نستنتج أن الشعب الفرنسى اميل إلى النقد منا ونفتخر أحيانا بهذا لاننا نعتقد أنه يعنى أننا أسلم فطرة من الفرنسيين ، وقد يكون هذا صحيحا ولكنا يجب أن نذكر أنفسنا بأن النقد عمل لا بد منه كالتنفس تماما ، وأنه ليس مما يعيبنا أن نعبر عما يجول بخاطرنا عندما نقرأ كتابا ونحس بعاطفة نحوه ، أو أن ننقد عقولنا وهى تقوم بنقد الغير ، ومن الحقائق التى تتضح لنا ونحن نفعل ذلك ميلنا إلى امتداح الشاعر لهذه

النواحي التي لا يشبه فيها شعره غيره من الشعراء ، والتي نظن أننا وجدنا فيها ما هو فردي وما يمثل الشاعر ويميزه عمن سبقه من الشعراء ، ونجتهد في أن نجد فيها صفات جديرة بتقديرنا واستمتاعنا في حين أننا لو استطعنا في تقديرنا للشاعر أن نتخلص من هذا الميل الذي لا مبرر له لوجدنا في أغلب الأحيان أن أحسن ما كتب الشاعر وأكثره اصطباغا باللون الفردي هو الجزء الذي يثبت فيه أسلافه من الشعراء وجودهم ويحققون خلودهم ولا أعني به الجزء الذي كتبه الشاعر في دور المراهقة ، حيث كان سريع التأثر بالغير ، بل الجزء الذي كتبه وهو في أبان قوته ونضوجه .

على أن التقاليد في الأدب لا تعني سلوك الطرق التي سلكها أسلافنا من أبناء الجيل السابق لنا مباشرة سلوكا اعمى والا كانت على هذا الشكل جديرة بأن لا تشجع - فقد رأينا كثيرا من هذه التيارات يضيع أثرها بعد حين - كما أن التجديد على أي صورة أفضل دون شك من التكرار - فالتقاليد لها معنى أوسع من هذا واشمل وهي لا يمكن أن تورث وتحتاج منك في الحصول عليها إلى جهد شاق ، فهي تتطلب أولا وجود الحس التاريخي اللازم لاستمرار كيان الشاعر فيما بعد الخامسة والعشرين من عمره والذي يتطلب بدوره إدراك الماضي في الحاضر ، والذي يضطر الكاتب وهو يكتب إلى أن لا يحس بجيله فحسب بل بالأدب الأوروبي عامة وأدب شعبه خاصة خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده ، وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الاحساس بالماضي والحاضر وبهما معا هو الذي يجعل الكاتب تقليديا وهو في الوقت ذاته ما يجعله يشعر بمكانته بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره .

ولا يمكن لشاعر أو لفنان ما أن يكون له معناه مستقلا عن كل

شيء آخر ـ فقيمته يجب أن تقوم على تقديرنا لصلته بمن سبقه من الشعراء والفنانين ـ فأنت لا تستطيع أن تقدره وحده ـ بل يجب ـ لأن تفهمه ـ أن تقارن أو تفرق بينه وبين أسلافه ـ على أن لا يكون هذا مبدؤنا فى النقد من الناحية التاريخية فحسب وبل من الناحية الجمالية أيضا ، فان مايحدث ساعة خلق أثر فنى جديد يحدث فى نفس الوقت لكل ما سبقه من آثار وهى الآثار التى تكون فيما بينها نظاما قائما يغيّره دخول الأثر الجديد ضمنها ، ويترتب على هذا أن يتبدل وضع كل أثر فنى بالنسبة للمجموع من حيث قيمته وصلته به ، وهذا ما نسميه بالتوفيق أو التناسق بين القديم والجديد ، وأن كل من يؤمن بأن هناك نظاما ما يسود الأدب الأوروبى أو الأدب الإنجليزى لا يصعب عليه تصديق أن الماضى يتغير بالحاضر قدر ما يتأثر الحاضر بالماضى، والشاعر الذى يدرك هذا يدرك أن أمامه مسئوليات وصعوبات جمة .

فهو يعلم أن الحكم عليه سيكون طبقا لمعايير الماضى لا بها ولا فى أنه يفضل أو يقل عمن سبقه من الشعراء ولكنه حكم يأخذ شكل المقارنة التى يحكم فيها على المقارن والمقارن به بأثر كل منهما فى الآخر ـ فمجرد تناسق الأثر الفنى مع ما سبقه من آثار يتنافى مع جدته فلا يكون أثرا فنيا على الاطلاق ـ ونحن لا نعنى بهذا أن قيمة الأثر الجديد تتوقف على تناسقه مع القديم ـ ولكن هذا التناسق اختبار لقيمته ـ وهو اختبار لا يمكن اجراؤه إلا فى حرص وبطء لأننا لا نقوى على الحكم على تناسق الماضى والحاضر حكما جازما ـ فنقول بأن الأثر الجديد يبدو أنه يتفق مع الماضى ولو أنه فردى أو أنه يبدو أن يكون فردياً ولو أنه يتفق مع الماضى ولكننا لا نستطيع أن نحكم عليه بأنه واحد من هذين الاعتبارين دون الآخر .

ولأجل أن نوضح علاقة الشاعر بالماضى يمكننا أن نقول أنه ليس فى استطاعته أن يعتبر الماضى كتلة واحدة لا يميز بين أجزائها ، ولا أن يعتمد فى تكوين نفسه أما على شاعر أو شاعرين يعجب بهما أو على فترة معينة فى تاريخ الأدب يفضلها ـ فالطريق الأول غير مشروع والثانى يكون خبرة هامة فى خبرات الشباب والثالث تكملة مرغوب فيها كل الرغبة ـ ولكن يجب على الشاعر أن يكون فى مقدوره أن يحس بالتيار الرئيسى الذى يسرى سريان الشريان عبر الأجيال والعصور السابقة وأن يدرك أن الفن لا يتقدم ولكن المادة التى يصاغ منها لا تستقر على حال ـ وأن العقل الأوروبى أو عقل شعبه بالذات، وهو اهم بكثير من عقله ، يتغير فى تطور لا يغفل فيه القديم من اجل الجديد ولا يهرم معه شكسبير أوهوميروس ، وعليه ايضا ان يدرك ان هذا التطور او الارتقاء او التعقيد على الأصح لا يعنى اى تقدم فى نظر الفنان او العالم النفسانى ، وانه ربما كان فى النهاية نتيجة لعصر الآلات والاقتصاديات المعقدة الذى نعيش فيه ، على أن الفرق بين الحاضر والماضى هو ان الحاضر المتيقظ ليس إلا وعيا بالماضى فى شكل وإلى مدى لا يمكن وعى الماضى بنفسه ان يبين عنه .

قرأت أن كتاب الماضى بعيدون عنا لأننا نعرف أكثر مما كانوا يعرفون وهذا صحيح فهم ليسوا إلا ما نعرف عنهم . وقد يعترض البعض بأن الحس التاريخى يتطلب من الشاعر علما شاسعا وأن هذا العلم من شأنه أن يميت أو يضعف شاعريته ولكنى اعتقد أن على الشاعر ان ينهل من العلم قسطا لا ينال من قدرته على استقبال تجارب الحياة والتفاعل معها ، كما انه من الواضح ان الناس لا يتساوون فى قدرتهم على التعلم ـ فقد حصل

شكسبير من قراءته لتراجم بلوتارخ على قسط من التاريخ اوفر مما يستطيع كثيرون من الناس الحصول عليه من مكتبة المتحف البريطانى بأسرها ـ فالمهم ان يحس الشاعر بالماضى احساسا عليه ان لا يكف عن تنميته خلال اطوار حياته المختلفة .

وهو بعد ذلك لا يفتأ يتنازل عن نفسه كما هى فى اللحظة القائمة إلى شيء أثمن منها وأقيم ـ ومن ثم كان تطور الفنان تضحية بالذات لا تنقطع وانعداما مستمرا لشخصيته .

علينا بعد هذا أن نعرف هذا المنوال أو السبيل الذى تنعدم به الشخصية وعلاقته بالتقاليد — وهو الطريق الذى يقترب فيه الفن من العلم — وانى تدليلا على هذا — أدعو القارىء على سبيل المثال — أن يلحظ مايحدث عندما ندخل قطعة من البلاتين الدقيقة الرفيعة فى قاعة تحوى الأوكسجين وثانى أكسيد الكربون .

* * *

— ٢ —

يجب أن ينصب النقد المنزه على الشعر لا على الشاعر . ولقد سبق أن اشرت مرارا إلى أهمية علاقة القصيدة بغيرها من القصائد واقترحت أن ندرك الشعر ككل حى ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر — ولهذه النظرية اللاشخصية ناحية أخرى هى علاقة الشعر بكاتبه — ولقد اشرت على سبيل المثال — إلى أن عقل الشاعر الناضج يختلف عن عقل الشاعر الذى لم ينضج بعد لا فى القيمة الشخصية ولكن فى كونه وسيله أكمل

وأتم تستطيع الاحساسات المختلفة فيه أن تتحدد ويندمج بعضها مع البعض .

وهو فى ذلك يشبه قطعة البلاتين التى سبق أن أشرت إليها وكيف أن الغازين فى وجودها يندمجان فيكونان حامض الكبريتوز ومع أن هذا المزج لايمكن أن يتم إلا فى وجود البلاتين فالغاز الجديد لا أثر فيه له كما أن البلاتين نفسه لا يتأثر — بل هو عامل مساعد يظل محايدا لا يتغير — وعقل الشاعر هو قطعه البلاتين وهو قد يؤثر جزئيا أو كليا على خبرة الشاعر نفسه — ولكن كلما كان الشاعر أكمل كلما كان انفصال العقل الخالق عن الرجل الذى يجرب ويعانى أتم وكلما كان هذا العقل وقدرته على تشكيل المشاعر التى هى مادته بشكل جديد أكمل وأنضج .

والعناصر التى تدخل فى هذا التشكيل نوعان — الاحساسات والمشاعر فاثر أى عمل فنى على الشخص الذى يستمتع به يختلف عن أية خبرة أخرى من خبراته فهو قد يتكون من شعور واحد أوعدةمشاعر مجتمعة تكملها احساسات مختلفة يحسها الكاتب فى كلمات أو عبارات أو صور معينة — وقد يتكون الشعر من الاحساسات فقط دون الاستعانة بالمشاعر استعانة مباشرة — فعقل الشاعر يشبه الخزان الذى تختزن فيه احساسات وعبارات وصور لاحصر لها — تظل فيه إلى أن يحين الوقت الذى تجمع فيه كل الجزئيات التى يمكن أن تختلط فتكون مزيجا جديدا وأنت إذا قارنت مقتطفات من الشعر فى عصوره المختلفة لتبين لك مدى تنوع الأشكال التى تتمم بها عملية الخلط هذه — ولاتضح لك أيضا أن قيمة الشعر ليست فيما نسميه عظمته أو قوة المشاعر التى يتألف منها

ولكنها فى عملية الخلق الفنى نفسها ـ وهى عملية الضغط ـ إذا شئنا أن نسميها كذلك ـ التى يتم بها الخلط .

أعنى بهذا أن الشاعر لا يعبر عن شخصيته فهو ليس إلا وسيطا تمتزج فيه التجارب والمشاعر امتزاجا خاصا وبطرق لا يمكن التكهن بها ـ وقد يخلو شعر الشاعر من التجارب والمشاعر التى تهمه كانسان كما أن هذه التى تحتل من شعره مكانة هامة قد لا يكون لها أهمية ما فى حياته كانسان أو بالأحرى فى شخصيته، فقيمة الشاعر أو أهميته لا تتوقف على مشاعره الخاصة أو المشاعر التى تثيرها فى حياته حوادث معينة ـ إذ أن المشاعر فى شعره مركبة تركيبا يختلف عن تركيب المشاعر الغريبة أو المركبة التى يحسها الناس فى حياتهم العادية ـ ومن ثم كانت مهمة الشاعر تنحصر ـ لا فى أن يستكشف مشاعر جديدة ـ ولكن فى أن يستعمل المشاعر العادية ليصوغها شعرا ـ وفى أن يعبر عن احساسات لا يحسها الرجل العادى فى المشاعر الحقيقية المألوفة ومن ثم نستطيع القول بأن تعريف الشعر بأنه ( شعور يتذكر فى أوقات الهدوء) تعريف خاطىء ـ إذ لا دخل للشعور أو للتذكر أو للهدوء فيه ـ وانما هو خلق جديد ينشأ عن تركيز عدد جم من التجارب. التى لا تبدو للشخص العادى على انها تجارب مطلقا وهو تركيز لا يحدث عمدا ولا يحس به الشاعر احساسا واضحا فى شعوره .

وهذه التجارب لا تتذكر ـ ولكنها فى النهاية تمتزج فى جو لا يمكن أن تصفه بالهدوء إلا لأنه محايد ـ سالب ـ ولكن هذا ليس كل ما فى الأمر ـ فالكثير من الشعر يجب أن يتعمد الشاعر كتابته ويحس به واضحا فى عقله ـ والحقيقة أن الشاعر الضئيل القيمة غالبا ما يحس عند مالا

يكون الاحساس ضروريا وغالبا مالا يحس عندما يلزم الاحساس ـ وكلا الخطئين يحدو به إلى أن يكون ( شخصيا ) .

ولكن الشعر ليس فى اطلاق المشاعر بل هو هروب منها كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية بل تحرر منها،ولكن لا يستطيع أن يعرف معنى الرغبة فى الهروب من المشاعر والشخصية إلا من يحس بوجودها فى نفسه .

ت . س . أليوت T. S. Eliot

## مهمة النقد

من المرغوب فيه أن يظهر بيننا من وقت لآخر — قل كل مائة عام أو ما يشبه ذلك — ناقد يستطيع أن يستعرض ما مضى من أدبنا وأن يضع الشعراء والشعر فى خرط جديد — وليس هذا بالعمل الثورى بل هو لا يتعدى وضع الأمور فى نصابها ، والناقد القدير هو الذى يستطيع أن يأتى بهذا العمل فهو يزن الأوضاع والنسب المختلفة لما يمتلىء به محيط الحياة من الأشياء . أما عامة النقاد فهم لا يستطيعون سوى تكرار آراء وأقوال آخر السادة من النقاد . ويستمر هذا دأبهم حتى يظهر سيد جديد فتتغير الأمور وتوضع موضعا جديدا . ومما لا شك فيه أن السر فى وجود مقاييس وأوزان جديدة لا يرجع فقط إلى مرور الأيام وزيادة خبراتنا الفنية ولا إلى الميل الطبيعى الذى نلمسه فى أغلب الناس إلى تكرار آراء من عنوا بأن يفكروا تفكيرا مستقلا ولا إلى رغبة الأقلية من الناس فى الابتكار والظهور بل إلى أن كل جيل من الأجيال يعنى بالفن عناية تختلف اختلافا تاما عن غيره من الأجيال — فكل جيل ككل فرد له مقاييسه الفنية المعينة وله على الفن مطالب معينة وله منه كذلك منافع معينة، أما ما يسمى بالتقدير الفنى الخالص فهو فى رأيى مثل أعلى لا يمكن تحقيقه فلكل زمن ولكل فنان سبك معين يمكن المعدن من أن يصبح فنا وكل جيل يفضل سبكه الخاص على أى سبك آخر — ومن ثم كان كل زعيم من زعماء النقد يؤدى خدمة هامة قوامها ان اخطاءه تختلف

عن اخطاء من سبقه من النقاد — وكلما زاد عدد هؤلاء وكلما اتسعت الشقة بينهم كلما كان فى الإمكان أن يقل الخطأ ويكثر الصواب . على انه يجب أن يكون للنقد دائماً هدف يسعى إليه ـ نستطيع أن نحدده على وجه العموم بالرغبة فى تفسير الآثار الفنية وتصحيح الذوق، وهكذا يبدو أن عمل الناقد لا يعدو أن يكون مرسوما له ، ومن ثم كان من السهل أن نحكم إذا كان اداؤه له مكتملا أو ناقصا ، وان نحدد على وجه العموم أى أنواع النقد مفيد وأيها تافه . بيد اننا لو امعنا النظر قليلا لوجدنا أن النقد بدل ان يكون منحى من مناحى النشاط الانسانى النافع المنظم لا يفضل حلبة نقاش من حلبات أيام الآحاد يتبارى فيها الخطباء كل على منبره لايستمع أحدهم لأحد ولا يحاول أن يتفهمه ـ وقد يتوهم المرء ان على الناقد لأن يبرر وجوده أن يسعى جهده إلى أن يحذ ويشذب هواياه الشخصية وأن يجعل الفروق التى بينه وبين غيره من النقاد لاتخضع إلا لمقصد واحد وهو السعى وراء الحكم الصحيح .

على اننا عندما نجد أن القائم فى عالم النقد هو عكس هذا يخامرنا الشك فى أن الناقد مدين بكيانه للاختلافات التى تقوم بينه وبين غيره من النقاد أو لبعض المعتقدات التافهة التى يدين بها ويريد أن يفرضها فرضا على الناس مدفوعا فى ذلك بانانيته وغروره وعند ذلك نميل إلى التحقير من شأن النقد وتتملكنا الرغبة فى أن ننبذ النقاد وكل ما يكتبون ـ ولكن هذه الرغبة ما تفتأ أن تضعف وان تزول عنا رويدا رويدا فنضطر إلى الاعتراف بأن من الكتب والمقالات والعبارات والرجال ما هو قطعا مفيد لنا ثم نذهب نصنف هذه لنرى أى المبادىء يجب أن نقرها وأي أنواع الكتب يجب أن نحتفظ بها وأي أغراض

النقد وطرقه يجب أن نتبعها على اننا فى أغلب الأحيان لانقوى على أن تتبين النافع لنا من الضال وعند ذلك نحتاج إلى الاستعانة بتفسيرات وشروح الغير على أن التفسير لا يكون مشروعا إلا إذا لم يكن تفسيرا على الاطلاق بل مجرد أن نضع فى حوزة القارىء من الحقائق ما قد يفوته استنباطها إذا ترك وشأنه .

وقد كنت كمحاضر أفيد من وسيلتين أستطيع بهما أن أجعل تلاميذى يتذوقون الأدب تذوقا سليما فكنت أزودهم بحقائق بسيطة عن الأثر الفنى الذى يدرسونه والظروف التى كتب فيها، نوعه، وما يتشابه أو يتباين فيه مع أثر آخر أو اعرضه عليهم عرضا لا تتسع معه الفرصة لهم فى أن يكونوا حوله ـ له أو ضده آراء شخصية متحيزة ، والمقارنة والتحليل هما ضمن أدوات الناقد الأساسية ولكن الأمر لا يعدو كون كل منهما أداة يجب أن تتداولها الأيدى فى كثير من الحرص والاناة كما أننا يجب أن نعرف ما هو جدير بالتحليل وما هو جدير بالمقارنة وان نقيم انفسنا اسياداً على الحقائق لا خداما لها، فرغم أننا ندرك ان الاكتشاف الخاص بالأثمان التى كان يدفعها شكسبير لغسيل ملابسه لا يفيدنا فى شىء يجب أن نحتفظ بحكمنا هذا حتى اللحظة الأخيرة إذ قد يأتى يوم يستطيع فيه ناقد عبقرى أن يفيد من هذا الاكتشاف ، ومما هو جدير بالذكر فى هذا الموضوع انى قد لاحظت ان الاكثار من الكتابات النقدية قد يخلق فى بعض النـــاس ميلا سقيما إلى القراءة عن الآثار الفنية بدلا من قراءتها نفسها كما انه قد يفرض الرأى على الناس بدلا من أن يربى ذوقهم .

على أن الحقائق لايمكن أن تفسد الذوق فهي على اسوأ الأوضاع

لا يمكن الا ان تغذى ميلا معينا للتاريخ مثلا أو لمــــا هو قديم أو لترجمة حياة العظماء . انما من يفسد الذوق حقا هو الناقد الذى يفرض رأيه علينـــا ، ولا يمكننا أن نستثنى من ضمن هؤلاء جيتا او كولريدج إذ ما هو هاملت كما يصوره كولريدج ؟ أهو بحث صادق نزيه قوامه الحقيقة أم هو محاولة لتصوير كولريدج نفسه فى ثوب قشيب خلاب ؟.

ت. س. اليوت　　　T. S. Eliot

# الفلسفة والشعر

نقول أحيانا دون أن ندرك معنى ما نقول أن شكسبير أو دانتى أو لوكريتاس شاعر يفكر وأن سوينبرن أو تينيسون شاعر لا يفكر ولكنا فى الحقيقة لا نعنى بهذا اختلافا فى قيمة التفكير عند كل بل فى قيمة الشعور، فالشاعر الذى يفكر هو الشاعر الذى يستطيع أن يعبر عن الشعور الذى يعادل التفكير وليس من الضرورى أن يكون مهتما بالتفكير فى ذاته وعلى حدة، وتصنيفنا للشعراء على هذه الصورة ينجم من اعتقادنا بأن التفكير محدد واضح وأن الشعور غامض لا حدود له، ولكنا نجهل أن من الشعور ما هو واضح ومنه ما هو غامض وأن التعبير عن الشعور الواضح المحدد يتطلب قوى عقلية لا تقل عن القوى العقلية التى يتطلبها التعبير عن التفكير الواضح — ولكنى أعنى بالتفكير شيئا يختلف كل الاختلاف عما أجد فى شكسبير. فرغم أن بعض المعجبين بشكسبير يرون فيه فيلسوفا عظيما ويستطيعون أن يقولوا الشىء الكثير عن قواه الفكرية إلا أنهم يفشلون فى اقناعنا بأن تفكيره كان يسعى صوب أهداف معينة أو بأنه كانت له فى الحياة نظرة معينة متناسقة يمكن أن نسميها فلسفة أو بأنه كان يعضد مسلكا دون مسلك آخر — ومن أمثلة هؤلاء المعجبين مستر ويند هام لويس الذى يقول «لقد خلف لنا شكسبير الكثير من الأدلة على إعجابه بالمجد الحرب والأحداث الحربية». هل فعل شكسبير ذلك حقا وهل كانت له آراء أو فلسفات معينة فى شئون الحياة؟ أشك

فى هذا كثيرا لأنه كان مشغولا عن التفكير باحالة الأفعال البشرية إلى شعر ومن ثم أميل إلى الاعتقاد بأننا لايمكن أن نقول عن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير بأن لها معنى ولو أنه من الخطل أن نقول بأنها لا تعنى شيئا . فكل الشعر العظيم يميل إلى أن يعطى القارىء صورة وهمية عن اتجاه أو فلسفة كاتبه إزاء الحياة — ونحن عند ما نلج عالم هومر أو سوفوكليس أو فيرجيل أو دانتى أو شكسبير نميل إلى الاعتقاد بأننا ندرك أو نلم بأشياء يمكن التعبير عنها عن طريق الفكر، والسبب فى هذا أن الشعور الواضح المحدد إذا عبر عنه جاء التعبير مشابها للتعبير عن الفكر بل اتخذ أيضا سبلا مشابهة .

على أن دانتى مثل من السهل أن يغرر بنا فنحن عند ما نقرأه نعلم أنه يمثل نظاما فكريا معينا وبما أن دانتى له فلسفة نميل إلى أن نتطلب من كل شاعر عظيم مثله أن تكون له فلسفة أيضا، وقد سبقت دانتى فلسفة سانت توماس وهى الفلسفة التى تتجاوب معها قصيدته نقطة نقطة، وقد سبق شكسبير سينكا أو مونتين أو ماكيافيلى ولكن مسرحياته لا تتجاوب تجاوبا مباشرا مع هؤلاء أو مع واحد منهم فلا بد له أن يكون قد فكر تفكيرا مستقلا عنهم وهو لذلك فيلسوف أقدر منهم جميعا — هكذا نميل إلى الحكم ولكنى لا أرى ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن دانتى أو شكسبير قد عنى بالتفكير المستقل أو بأن تكون لهما فلسفات معينة ، أغلب ظنى أن القائلين بهذا الرأى هم الذين يعنون بالتفكير والفلسفة دون الشعر لأننا نميل بطبيعتنا إلى التفكير فى أن عظماء الرجال يشابهوننا والحق أن الفارق بين شكسبير ودانتى هو أن الأخير كان يتكىء على نظام فكرى واحد متناسق وأن هذا النظام كان ، عن طريق الصدفة ليس إلا، قويا رائعا مركزا فى عبقرى واحد

يجلوه ويعبر عنه وأعنى به سانت توماس . وأما الفكر الذى كان يتكىء عليه شكسبير فقد كان أقل شأنا من شكسبير نفسه ، وهذا مصدر الفكرة الخاطئة التى تقول بأن شكسبير أقل من دانتى أو أنه قد عوضنا عن الفرق فى القيمة بين سانت توماس وكل من مونتين أو ماكيافيللى أو سينكا . والحقيقة أن شكسبير ودانتى لم يفكرا على الاطلاق لأن هذه لم تكن مهمتها أما القيم النسبية للتفكير الذى كان شائعا فى الوقت الذى عاش كل منهما فيه فهذا أمر لا قيمة له لأن هذا التفكير لم يكن إلا مادة فرضت على كل منهما فرضا ليستعملها كوسيلة يعبر بها عن مشاعره،وهى لذلك لا تجعل من دانتى شاعرا أعظم من شكسبير كما أنها لا تعنى أننا نستطيع أن نتعلم من دانتى أكثر مما نتعلم من شكسبير . وأن قول دانتى

ارادتها وسلامنا

شعر عظيم وراؤه فلسفة عظيمة أيضا . أما قول شكسبير

نحن بالنسبة للالهة كالذباب بالنسبة لصبية عابثين

يقتلوننا للتسلية والتلهى

فهو أيضا شعر عظيم ولكن الفلسفة التى وراءه بسيطة تافهة على أن الأمر المهم هو أن كلا منهما يعبر تعبيرا كاملا عن شعور إنسانى دائم وأن القول الثانى لا يقل عن الأول من الناحية الشعورية صدقا وقوة وهو أيضا يماثله فى الفائدة والنفع الذى يمكن أن يتصف بهما الشعر .

والحقيقة أن النقطة التى يبدأ منها كل شاعر هى إحساساته ومشاعره ونحن إذ نصل إلى هذه لا نجد سبيلا إلى التفرقة بين دانتى أو شكسبير بل هما يتشابهان لأن كلا منهما يحاول أن يجعل من آلامه الشخصية الخاصة شيئا عالميا غريبا خالدا ينتسب إلى كل الناس فى جميع الأجيال ومما لا ريب

فيه أن الشاعر العظيم عند ما يعبر عن نفسه يعبر عن جيله أيضا ولذلك أصبح دانتى ، عن غير قصد ، صوت القرن الثالث عشر وأضحى شكسبير دون أن يتعمد ذلك ممثل نهاية القرن السادس عشر ولكنك لا تستطيع الحكم بأن دانتى كان يدين أولا يدين بفلسفة سانت توماس وأن شكسبير كان يعتقد أولا فى فلسفة التشكك التى كانت تسيطر على عصر النهضة ولكن لو أن شكسبير حاول أن يكتب وفقا لفلسفة أفضل من هذه لجاء شعره ضعيفا فقد كانت مهمته تنحصر فى التعبير عن القوة الشعورية الكامنة فى عصره مهما كانت الصبغة الفكرية التى يصطبغ بها هذا العصر . فالشعر لايمكن أن يحل محل الفلسفة أو الدين لأن له مهمته الخاصة . ولما لم تكن هذه المهمة فكرية بل شعورية كان من الصعب تعريفها تعريفا يسهل على الفكر ادراكه وكل مانستطيع قوله هو أن الشعر يزودنا « بالعزاء » — وهو عزاء غريب لأننا يمكننا أن نناله على حد سواء من شاعرين مختلفين كل الاختلاف مثل دانتى وشكسبير .

موريس هيوليت Maurice Hewelett

# فن المقـــــال

كان من عادة الفتيان والفتيات فى الأزمان الغابرة أن يقيموا عند قدوم الربيع نصبا على العشب الأخضر ثم يمسك كل منهم بيد صاحبه أو صاحبته ليرقصوا حوله ، ولكنهم قبل أن يفعلوا ذلك كانوا يزينونه بالورود والزهور ويكسونه بثوب قشيب من أوراق الشجر الخضراء اليانعة ويدلون منه الشرائط المختلفة الألوان ويلصقون به قلوبا منقوشة على الورق ـ وهكذا كانوا يحيلون جذع شجرة يابسة من مدلول بسيط إلى نصب جميل ترتاح إليه العين وينشط معه الخيال .

وهذا شأن كاتب المقال مع فكرته ـ عليه أن يزينها ويكسيها بالثوب تلو الآخر لا رغبة فى الزينة أو التجمل بل حتى يتاح للقارىء أن يتبين شكلها ويجلو نسبها ويتميزها كما هى خلال ما تتألق فيه من أضواء وما تتحلى من زينات ـ ولكن المقالى المحدث ـ لأسباب سأبينها فيما بعد ـ قد هجر نصب الربيع إلى العمود .

ومما لاريب فيه أن والد المقال لم يكن يعرف نصب الربيع ـ فمونتين فيلوسوف يروى ـ يقص عليك الشىء فيؤدى إلى شىء آخر يبدو لك عند سماعه أفضل من سابقه ، والأصغاء إليه ثقافة يفيد منها العقل وتفيد منها الروح أما باكون فهو بدل أن يكسو نصب الربيع يخلع عنه الثوب تلو الثوب حتى يبدو على حقيقته عاريا مجردا عن كل مالا يمت إليه بصلة ، « لايوجد بين الناس من يفعل السوء حبا فى السوء ولكن ليفيد لنفسه

من وراء ذلك ربحا أو لذة أو شرفا أو ماشابه ذلك ـ فلماذا إذن أكره رجلا لأنه يحب نفسه أكثر مما يحبنى ؟ » . هكذا يكتب عن الانتقام يخلع الثوب تلو الثوب حتى يصل إلى باطن الفكرة ـ أو بالأحرى إلى نصب الربيع كما هو فى الأصل والحقيقة .

على أن نصب الربيع قد أهمل بعد باكون وحل محله العامود الذى أصبح من واجب كاتب المقال أن يملأه لا أن يكسوه ويزينه ـ وهذا العامود عكس نصب الربيع ـ لا يرمز إلى خصب الأرض فى شىء بل هو فى أغلب الأحيان دليل على فقرها وموتها على أنه قد أفسح المجال أمام العابث والسامر واللاهى ومن لا يملك أن يقول شيئا ، إذ لا يهم العامود إلا أن يملأ على أية صورة وبأى شكل . وهازلت يمثل المقالى الصحفى الذى فى مقدوره أن يملأ العامود بل الأعمدة بأى شىء وبكل شىء دون أن يفيد الأدب من ذلك ـ وهو يقول نفس الشىء عدة مرات ولكن بأشكال لا يختلف بعضها عن البعض الآخر إلا قليلا . أما ( لام ) فقد كان كاتبا قبل كل اعتبار وصحفيا بعد ذلك ـ فكان العامود بين يديه يتغير فيصبح نصبا ربيعيا ، وليس بين كتاب المقال من يستطيع أن يكسو فكرته ولا أن يزينها ويرقص حولها مثلما كان يفعل ، ولذلك كان كل ما يكتبه ادبا لا صحافة فحسب ، إذ أن الصحافة تغرم بالخاص أما الأدب فيعنيه العام والصحافة تعالج الزائل من الأمور أما الأدب فيهتم بالدائم ، وهو لذلك يجلو روح الحقيقة لا جسمها .

والعبقرية لا تعنى بأن يكون ما تنتجه ادبا أو صحافة ، فشكسبير قد كتب هاملت ليؤجرها ويعيش على الأيجار ووولتر سكوت كتب عروس لامارمور ليشترى ارضا جديدة على ضفاف التويدسيد ، وكيتس

كان يدرك أن اسمه مكتوب بالمداد يقتم لونه ويزيد وضوحا كلما تقدم العهد به ، أما من هم دون العباقرة من الرجال فعليهم أن يؤدوا بالصبر والاناة والتدبير ما أداه غيرهم بفضل الله . « ليس عندى وقت للفراغ ففي يوم الاثنين من كل أسبوع أرفع رأسى قليلا وقت الظهيره واتنفس لساعة أو ساعتين ثم يغلق الباب وأظل فى سجنى أسبوعا آخر » . هكذا كتب سانت بيف وعلق ماثيو ارنولد على هذا بقوله « هذا هو الثمن الذى دفع للحصول على « الأحاديث » . Les Causeries ، ثمن باهظ ، وعمل شاق ولكنه الطريق الوحيد الذى يمكنك من أن تخدم سيديك ، فتملأ العامود وترقص حوله رقصة المؤمن المتعبدفتحيله إلى نصب ربيعى!!

**Meddleton Nurray** | **ميدلتون مرى**

# معنى الأدب الروسى

مما لا شك فيه أن للأدب الروسى أثر فعال على الآداب الأوروبية الحديثة وأننا قد بدأنا منذ عهد قريب نحس هذا الأثر والسبب فى ذلك على ما أعتقد يرجع إلى أن الأدب الروسى يرضى فى نفوسنا العناصر التى ترغب فى عمل الخير فالأدب الروسى يعالج دوما وفى كل مظاهره مشكلة السلوك وليس هذا قاصرا على كبار الكتاب بل هم جميعا يشتركون فيه، فهى الدافع إلى الخلق لا فى تولستوى ودوستفسكى فحسب بل وفى جوجول وتشيكوف أيضا .

وقد يظن البعض بأن هذا ليس بالشىء الجديد ، ولو انى أعتقد أن تركيز قوى الأدب كلها على هذه المشكلة أمر جديد، ولكن مما لاريب فيه أن الطريقة المباشرة التى يعالج بها الكتاب الروس هذه المشكلة لم يسبقها إليهم أحد . فهم دائما يتساءلون « كيف سنعيش ؟ » ويحاولون الرد على هذا السؤال بروح استطيع أن أصفها بأنها مخلصة كل الاخلاص للإنسانية، وأعنى بهذا أن الكاتب الروسى يعتقد أن الحياة الحقة يجب أن تقوم على أساس من التناسق والانسجام بين عناصر النفس البشرية فيتحد القلب والعقل معا . أما إذا تنافرا فهما يشبهان بيتا قد انقسم على نفسه مآله السقوط ، وهذه هى نفس نظرة الأغريق فى روحها ولو أن النظرتين لا تحتملان المقارنة لا لما بينهما من خلاف جوهرى بل لأن كلا الشعبين يصبغها بصبغته الخاصة فالروسى جاد فى نظرته متحمس لها أكثر من

الاغريق والسبب فى ذلك يرجع أولا إلى طبيعة المزاج الروسى وثانيا إلى أن العالم قد أنكر على الشعب الروسى حقه فى الحياة السياسية ، وهو الحق الذى كان الاغريق يستمتعون به كاملاً ومنه يفيد الشعب أو الفرد فائدتين أولهما انه يشغل قسطا كبيرا من نشاطه الروحى الذى يضطر فيما عدا ذلك إلى أن يجد منفذا آخر وثانيهما انه يكسب الفرد عادة التوفيق بين ما يطلب وما يجد ويمكنه من إدراك أن الحياة فى احسن صورها هى بعد مزيج ناقص علينا أن نتقبله كما هو . أما الروسى فان نشاطه لم يستغل بهذا الشكل كما أنه لم يتعلم من التاريخ كيف يدرك أو يتقبل النقص الذى هو عنصر من عناصر الحياة فاضطر إلى استخدام مواهبه فى فحصها وتمحيصها تمحيصا يغلب عليه اللون العاطفى أحياناواللون الفكرى أحيانا أخرى ولكنه تمحيص المؤمن الواثق من أن الحياة يجب أن تكون كاملة لأن أصبعه لم يلمس مواطن النقص فيها

ولكنى لا أحب أن أغالى فى اظهار هذا الفرق بين الاغريق والروس إذ ربما كانت هذه الصفة التى تتميز بها النفس الروسية سببا لا نتيجة لخلو الحياة الروسية من العنصر السياسى بيد أنها قائمة على كل حال . ونستطيع أن نتفهمها أكثر من ذلك إذا أمعنا النظر فى التباين الواضح بين الأدب والنقد فى روسيا فى القرن التاسع عشر فقد كان الناقد يحكم دائما على الكاتب بالآراء السياسية التى يعبر عنها أو التى يفوته التعبير عنها وكان هذا أمرا طبيعيا إذا أدركنا أنه مع الرقابة الشديدة التى كان يفرضها الحكم الفردى كان الأدب هو السبيل الوحيد للتعبير، ولذلك كان الأثر الأدبى يعد فى نفس الوقت تعبيرا سياسيا ، وقد كان الكتاب انفسهم يتقبلون هذا النقد بل ويمارسونه أيضا إذا ما حولوا وجهتهم نحوه ، وأن كل من يقرأ

روايات دوستفسكى و « مذكرات مؤلف » وهى المذكرات النقدية التى كان يكتبها بين وقت وآخر لا يستطيع أن يصدق أن الكاتب الذى خلف للعالم أثارا أدبية خالدة هو نفسه الذى كتب فى النقد صفحات لا تعد وأن تكون خليطا بين الاخلاقيات والسياسيات البسيطة الأولية ، ومثل هذا نجده فى تولوستوى ،وهو أمر حيرنى طويلا ولكنى كنت قد أغفلت شأنى فى الموضوع ونسيت أننى كانجليزى معتاد على التفكير فى الأمور السياسية والخلقية كما لو كانت أمورا عملية ونسيت أيضا هذا الحائط الذى نقيمه بين التفكير والفعل وهو السر فى قوتنا السياسية إلى أن اهتديت إلى أن العقل الروسى لا يعرف هذا الفصل وإلى أنه يدين بأن الحكم الذى يقيمه الإنسان ما هو إلا رمز للحكم الروحى الذى يقيمه الله — وهذا نفس التفكير الذى كان يسود امبراطورية شارلمان حيث لم يكن هناك فاصلا ما بين الدنيوى والروحى وحيث كان اتحاد البشر اتحادا سياسيا أمرا لا بد منه لأن الناس جميعا كانوا اخوة فى المسيح ، ولست بهذا أهدف إلى أن أوضح التشابه بين الامبراطورية الرومانية المقدسة والامبراطورية الروسية المقدسة ولكنى أميل إلى الاعتقاد بأننا لو أدركنا تشابههما فى هذه الناحية فحسب لسهل علينا تفهم العقلية الروسية التى أنتجت أدب القرن التاسع عشر ، وليس هذا بالشيء اليسير إذ يصعب علينا أن ندرك مغزى هذه التفرقة بين الروحى والدنيوى فنحن نفصلهما فصلا تاما وقد استغرقنا فى ذلك عصورا بأكملها من تاريخنا . ونحن نقول بأن الدين أمر خاص بالفرد ولو أن هذا لا يطابق الواقع مادمنا نسمح للدين بأن يجعل واجب الفرد أن يحب أخاه وأن يجعل من واجبه أيضا الإساءة إلى المصريين واستغلالهم باسم نفس الدين . وذلك لأننا نقيم قواعد السلوك على

أساس علمنا بتصرفات الناس عندما يمنحون الفرصة للتصرف ونترك لهم حرية اختيار الدوافع فنحن أبناء هذا الجيل عقلاء لأننا نعيش فى حكم القانون مع اننا لا نلحظ ذلك لكثرة ما اعتدنا عليه .

ولكن العقل الروسى بطبيعته لا يعيش فى حكم القانون ،ومايفعله المرء ليس له فى ذاته أهمية معينة سوى أنه انعكاس فكرة أو عقيدة أو رغبة وغالباً مايكون العكس صحيحا، فكل مايفكر المرء فيه أو يعتقده أو يرغبه يجب عليه أن يفعله وكما أن الروحى والدنيوى كانا فى الامبراطورية الروسية وحدة لا تنفصل يرمز إليها القيصر ممثل الكنيسة والدولة كذلك كان الحال مع الفرد لايمكن أن ينفصل فيه الرجل الروحى عن الرجل العملى،ومن ثم نستطيع أن نقول بأن مشكلة السلوك وهى المشكلة التى أشرت إليها فى بادىء الأمر كالمميز الأول للأدب الروسى ليست فى أساسها مشكلة عملية فهى لاتعنى كيف يجب على الانسان أن يتصرف وماذا يفعل قدرما تعنى فيما يجب أن يعتقد . ولذا لم يكن غريباً أن يهتم الناقد الروسى كل هذا الاهتمام بالأمور السياسية، فالعقائد السياسية كانت بالنسبة إليهم معتقدات دينية وروحية .

قلت أن العقل الروسى ليس من طبيعته أن يعيش فى عالم القانون وأن الفعل بالنسبة إليه لايمكن أن يكون شيئاً قائماً بذاته بل يشبه واجهة أو ناحية من نواحى الفكر، ومن هنا نستطيع أن نعلل الظاهرة التى تحدثنا عنها سابقاً فى الأدب الروسى فأنت بمجرد أن تنقل اهتمامك من الفعل إلى الفكر الذى يعبر عنه الفعل يتضاءل الميل إلى الحكم الأخلاقى وتتضاءل معه قدرتك على هذا الحكم ، فأنت تستطيع أن تحكم على هذا الفعل بأنه خطأ أو صواب مادمت تراه من الخارج ، أما إذا نظرت إليه كأنه جزء من التفكير

نفذت قدرتك على التحقق من صوابه أو خطئه ـ نعم إن الأفكار أو المعتقدات يمكن أن تكون خاطئة، ولكن صائبة كانت أم خاطئة فنحن ليس فى مقدورنا أن نتحاشاها بل نحس أن المرء لايملك أن يفكر بطريقة معينة أكثر مما يملك أن ينتقى لون شعره . وما دمت تستطيع هذا فأنت فى إمكانك أيضاً أن تدرك أن التفكير ماهو إلا ناحية من نواحى الشخصية وأن الشخصية شىء موهوب لايمكن انتقاصه، معجز مقدس وبذلك تكون قد جمعت طبيعة الإنسان العملية والروحية فى وحدة لايمكنك بعد ذلك أن تدع للحكم الأخلاقى سبيلا إلى تجزئتها ـ ومن ثم كان العقل الروسى ( أو العقل الذى أنتج الأدب الروسى ) مجرداً من التحيز الأخلاقى بل ويكره الحكم الأخلاقى من أى نوع، وهو لذلك يتميز بما قد يسميه بعض الناس الآن الروح العلمية ولو أنه لم يبلغ مابلغ من الاعتدال فى الحكم على سلوك الانسان عن الطريق العلمى مثله فى ذلك مثل اعتدال العقل الانجليزى . فالعين الروسية ترى الانسانية فى ضوء دافىء والعلم يراها فى ضوء براق ولكنه بارد ـ أما الاعتدال الانجليزى فهو فضيلة اكتسبناها من معالجتنا العملية لشئون الحياة . فنحن نتردد فى التدخل ولكننا لانتردد فى الحكم . أما الروسى فيتردد فى الحكم ولكنه لايتردد مطلقا فى التدخل، وكذلك الحكمة التى نتميز بها قد اكتسبناها من تجاربنا وتجاريبنا السياسية . أما ماقد يتصف به العقل الروسى من حكمة فهى تشبه الهالة التى تحيط بالنور، وأنت تحس إذا ماولجت هذا العقل بمنطق غريب يصل مابين أطراف وجزئيات الكون ولكنك لايمكنك تفسيره أو الوقوف على أسسه وقوانينه .

نعود إلى هذه الرغبة فى الترفع عن الحكم الأخلاقى فنجد أنها تؤدى

إلى نتائج غريبة ـ فالروسى يحس بوجود الألم والشر فى العالم أكثر مما يحسه غيره ولكنه أقل قدرة من غيره على أن ينسبه إلى خطأ الفرد فهو مضطر إلى الاعتقاد فى الخير والشر كقوتين مجردتين أو على الأقل فهو يرغب أن يعتقد فيهما كذلك ،وهذا الاعتقادهو الأمر المحقق الوحيد الذى يمكن لعقله أن يرتاح إليه . والرغبة فى استكشافه والعثور عليه هى الدافع الباطنى الذى كان يحفز كبار الكتاب الروس إلى الخلق وهم من سماهم معاصروهم من بنى وطنهم ( الباحثين عن الله ) ، وقد أسرف دوستوفسكى فى تصوير هذا النوع من الناس الذين يخرقون القوانين الخلقية عمداً ويطأون ضمائرهم تحت أقدامهم ليروا إن كان الله سينزل بهم العقاب أم لاليثبت وجوده ،فمادام الإنسان لايستطيع الحكم لابد أن الله سيحكم، فان لم يفعل كان وهما لاوجود له ـ وقد يرد معترض على هذا بأن فكرة الروس عن المسيحية أقل عنفا مما صورناها إذ أنها تقوم على الاعتقاد بأن الله هو الحب ، وهذا صحيح فالعقل الروسى يتمسك بالمسيح ويرى فيه المثل الخلقى الأعلى ، ولكنه شديد الايمان به كانسان إلى حد أنه أنه ينسى صلته بالخالق ، فالمسيح رمز للمثل الأعلى . أما الله فيجب أن يكون الحقيقه ومن هنا تتضح لنا كلمات دوستفسكى حين قال « هم يحبون المسيح إلى حد أصبح معه من المستحيل أن تكون المسيحية دينا لهم » . على أننا نستطيع أن نصف الدافع الذى كانت تعمر به قلوب الباحثين عن الله بالتسعى والظمأ إلى الحقيقة المطلقة

وهكذا نرى أن العقل الروسى كان يتقبل كل مافى الحياة كأمر واقع لابد منه وكان يجد لكل مافى الحياة عذره الذى لابد منه أيضاً ،ولكنه يعوض عن هذا التسامح الغريزى بصلابة عنيدة فى عقائده الفكرية ، ولذلك كان

للنظريات السياسية في روسيا من القدسية ما كان للدين ولذلك أيضاً نرى دوستفسكي ينتقد ترجنيف في مرارة وغضب لأنه يؤمن بأن روسيا في إمكانها أن تتعلم الشيء الكثير من أوربا وبالمثل نجد تولستوى عنيداً مكابرا لأنه في بحثه عن الحقيقة المطلقة قد صمم على أن يراها في روح الفلاح الروسى فهو لا يمكن أن يراها إلا فيه، ولا يسمح لغيره بأن يفعل ذلك، وأن من يقرأ كتاب تولستوى « ماهو الفن » أو حملات دوستفسكي على الحضارة الغربية من غير أن يقرأ مؤلفاتهما الأخرى لا يستطيع إلا أن يحكم على الكتاب الروسى بأنهم متحيزون، ولكن هذا حكم في غير موضعه فذلك الجمود في العقائد ليس إلا نتيجة للتسامح الفكرى وثورة الروح على عناصرها، فالكاتب الروسى يمل من تقبله لكل شيء حتى ليكاد يحس بأنه لا يتقبل شيئاً مطلقاً، ولذلك نراه بين الحين والحين يتعلق بفكرة أو عقيدة أمل أن يجد فيها راحة ولكن لا سبيل إلى هذه الراحة فقد كتب على الروح الروسية أن تجوب العالم باحثة عن وطن لها دون جدوى - وقد صدق دوستفسكي حينما قال أن الروسى في حاجة إلى أن يرى كل الناس سعداء حتى يستريح فؤاده، ولكن الرجل الذى تتوقف سعادته على سعادة البشر أجمعين مقضى عليه بالبؤس ماعاش.

وهنا نستطيع أن نلمس الصفة الجوهرية في الأدب الروسى والسر في سحره ومعناه — أعنى قبول كل شيء أو إنكار كل شيء وهما قطبا النفس الروسية وكلاهما ينتمى للآخر لأنهما يمثلان حقيقة واحدة، وهذه الصفة تظهر في كتابات تولستوى ودستوفسكي وتشيكوف ولا نجد لها مثيلا في لآداب الأوروبية الأخرى إلا في شكسبير — وقد يظن البعض انى أغالى فيما أزعم وأن الكثيرين من كتاب الغرب يشتركون

مع الكتاب الروس فى هذه الصفة ولكنهم ان أمعنوا النظر قليلا لتبين لهم أن هؤلاء الكتاب رغم ما يبدو عليهم من أنهم يقبلون كل شئ فهم يحسون بأنهم فى عالم غير عالمهم، وهم لا ينسون أن هناك خطا فاصلا يفصل بين الصالح والطالح والناجح والفاشل عكس الكاتب الروسى الذى يصعب عليه أن يصدق وجود مثل هذا الخط . كتب تشيكوف فى إحدى رسائله يقول « لا تستطيع إلا عين الله أن تفرق بين الصالح والطالح والفاشل والناجح » . وهو يعنى بهذا أن الانسان لكونه إنسان لا يستطيع أن يحكم على أعمال غيره من الناس وهذا قول يبدو مألوفا لنا غير اننا لا ندرك الحقيقة التى ينطوى عليها إدراكا كافيا فقد اعتدنا سماعه فى الكنائس وقراءته فيما يكتب الوعاظ ولكننا لا ندرك أن حضارتنا الغربية تقوم على عكسه لأنه ان طبق أضرها لا افادها . كما أننا لا ندرك ان المسيحية الكاملة هى فى الواقع إنكار كل شئ . ولا اعنى بهذا أن الأدب الروسى مسيحى بهذه الصورة الصوفية ولكنى أعنى انه مسيحى اكثر من أى أدب آخر ، فانت تحس بأن الروح الذى تحركه تهدف إلى المقامرة بحياة الانسان حتى تصل إلى حقيقة مطلقة وترى وجه الله . وأن خاتمة حياة تولستوى وتجوله منفردا فى الظلام ليلاقى حتفه لصورة صادقة للدافع الرئيسى الذى يحرك الأدب الروسى وهو الاحساس بأن للحياة سر يمكن استكشافه بالتضحية وأنها ستظل أمام الانسان كتابا مقفلا حتى يصل إليه ، فالكاتب الروسى يتساءل دائما « ما السبب فى أن حياة الانسان هى كما هى ؟ » والرغبة فى الإجابة على هذا السؤال تلح عليه وتعذبه عذابا أشد وأقسى من عذاب غيره من الناس، لأنه يدرك أكثر من غيره ما هى حياة الإنسان بالفعل، فقد اعتاد

أن يراها دون أن يلونها بلون أو الوان معينة ، وليس هناك من الآداب مايضعنا وجها لوجه أمام الحياة مثل الأدب الروسى، فهو قد ألم بالفكر والسلوك البشرى إلماما لم يصل اليه أى أدب آخر ، وهو لذلك دائما يتساءل عن العلة فى قيام الكون على هذه الصورة ، والجواب الذى يجيبك به الرجل المتدين على هذا السؤال وهو «هكذا أراد الله» جواب لا يقبله الكاتب الروسى وهو فى ذلك مخلص للانسانية كل الاخلاص، إذ لو أن الله شاء ذلك فهو يجيبك كما أجاب تشيكوف « يجب أن أرى بعين الله » وما دام بالكون نظام يستطيع الله أن يبصره فيجب على الانسان أيضاً أن يراه ، فإن لم يستطع كان هذا النظام وهما لا وجود له .

وهذه القضايا المتداخلة المتشابكة تمتلىء بها كتابات دوستوفسكى وتتمثل بوضوح فى «الاخوان كارامازوف» فايفان كرامازوف يرفض أن يؤمن بوجود نظام للكون إذ تكفى فى نظره آلام طفل واحد لافساد هذا النظام وهو لذلك يأبى أن يدفع ثمنه ، ومن الغريب أن ما يرفض إيفان الاعتراف به يجربه مباشرة ويتقبله أخوه اليوشا بعد أن تفتح له طريق جديد استطاع بوساطته أن يوفق بين الحب الغريزى للحياة وإنكار العقل لها . وهو فى هذا يشبه شخوص شكسبير التى خلقها فى الفترة الأخيرة من حياته ، ميراندا وفرديناند وإموجين وبرديتا حيث كان يحلم « بعالم جديد حر يقطنه مثل هؤلاء » ومن ثم نستطيع القول بأن مشاكل العقل الروسى ليست خاصة به بل هى عالمية ـ وأنما يتميز بها الأدب الروسى للوضوح والقوة والتركيز والفهم الذى عالجها بها ولأن من طبيعة المزاج الروسى أن لا يصف الأفعال بل الكائنات بالخير أو الشر ولذلك كان احساسه بمشكلة السلوك أدق وسعيه وراء

استكشاف نظام للكون يبرر وجود الألم والشر أعمق وأبعد أثرا مما نجد فى الآداب الأخرى .

على أن عبقرية تشيكوف قد سارت بهذا السعى شوطا أبعد ممن تقدمه من الكتاب فهو يفرض مبدئيا أن لا وجود لهذا النظام بل هو يعمل على أن يكشف لك عن الفوضى أينما كانت ففى « القصة المحزنة لا يستطيع الأستاذ إلا أن يجيب « لا أعرف » عندما تسأله «كاتى» عما يجب أن تفعله — وهى شابة محطمة وهو شيخ محطم مثلها ولكنه لا يعرف ولا يريد أن يخدعها « والراهب الأسود » ما يزال بضحيته إلى أن يدخل فى روعه بان العالم رائع جميل وأن الكون يسوده نظام محكم الأطراف حتى إذا ما امتلأت نفس الضحية بسعادة لم تألفها من قبل خر على الأرض ميتا » ولم تكن آماله وأحلامه إلا أحلام الهذيان . وفى «السيدة صاحبة الكلب » يعرف العاشقان أن لامفر لها من المصير الذى ينتظرهما — يقرأ كل منهما قضاءه فى عينى صاحبه ولا يستطيع أن يفعل شيئا — وفى « بستان الكرز » تسدل الستار على صوت الفأس يقطع الأشجار فى الغابة والخادم العجوز فى البيت المهجور نساه الكل ولم يعد أحد يذكره — ولكن أصابع تشيكوف التى تكشف لنا عن هذه الفوضى تحيلها فى نفس الوقت إلى نظام وجمال دونه أى جمال آخر، وهو فى رأيى قد أحرز من النصر أكثر مما أحرز كل من تولستوى ودوستفسكى الذى قال بأن الناس يجب أن تخلق من جديد لترى العالم بعينى اليوشا — لم يقل تشيكوف شيئا من هذا ولكنه كان طول الوقت يهمس « ربما كان هناك نظام ما — أنى لا أعتقد فى شىء ولا أومن بشىء ولا أؤمل فى شىء — ولكن أنظر معى وأعد النظر » .

وهكذا استطاع تشيكوف بدقة حسه أن يتبين مالم يتبينه غيروه هو

فى رأيى آخر عباقرة الكتاب الروس وخاتمة عصر من عصور الأدب الروسى والأوروبى لم يقم الآن بعده عصر جديد، ولست أرانى فى حاجة إلى شرح السر فى قوته فهو ميسور الفهم نستطيع كانا إدراكه لو اننا قرأنا مؤلفاته ويكفى هنا أن أختتم بهذه الفقرة التى اقتطفتها من مذكراته .

«كل هذا فى أساسه همجى لامعنى له والحب الذى يقوم بين الرجل والمرأة يشبه فى خلوه من المعنى الهيار الذى ينهار على سطح الجبل فيدهم الناس،ولكن عندما ينصت المرء للموسيقى يصبح هذا كله ، وان بعض الناس يرقدون فى قبورهم امواتا ، وان هذه المرأة التى ابيض شعرها ، قد ارتدت احسن ثيابها وتزينت وجلست فى المسرح تتابع فصول الرواية يصبح كل هذا هادئا رائعا وتزول عن الهيار صفة التفاهة إذ ان كل شىء فى الطبيعة له معناه ـ وكل شىء يغتفر ـ بل الغرابة فى ان لا يغتفر .

جورج ا. وودبرى
G. E. Woodberry

# العقل البشرى والأدب

من مميزات الشعب المتحضر الناضج أن يصبح أرستقراطيا ـ بالمعنى الصحيح للكلمة ثم يتفكك بعد ذلك وينحل ويختفى فى غيره من الشعوب. وهكذا اختفت أثينا فى حوض البحر المتوسط ـ ورما فى أوروبا ـ إذ ولو أن الموت هو قانون الحياة إلا أن الانسان يمس هذه الحقيقة بعصا الروح السحرية فيحيلها إلى قانون التضحية ، والحق أن الانسان لم يحرز نصرا عظيم الشأن كهذا النصر فيجعل من الموت مخرجا للروح وطريقا إلى الخلود . إذ أن الشعوب لا تموت ولكنها تنتهى بتضحية نفسها من أجل غيرها .

وان تيار الحياة ليتفق مع المرض فى أن كل منهما محدود بنشاطه فالحى تأخذ مجراها ثم تنتهى ـ وهذا هو الحال مع كل أفكار الانسان وعواطفه وملاذه بل وكل مناحى نشاط الروح الانسانى، فالثورات والاصلاحات والنهضات تستهلك وتنتهى ـ وفى حياة كل شعب كما فى حياة كل فرد يأتى الوقت الذى يجب أن يموت فيه وهو وقت الاكتمال كما يفسره التاريخ لنا ، وهذه هى أهم الحقائق فى نظام الكون الخلق ، ومظهر العناية الإلهية فى التاريخ

وفى حياة الروح البشرية يشبه موت بعض العناصر فى ساعة الاكتمال ذبول الزهرة أو سقوط أوراق الخريف فى الغابة ، ولكن الموت الانسانى يصطبغ بصبغة التضحية ، وهو يختلف عن فناء العناصر الطبيعية الأخرى

لأن الانسان يمتاز على كل ما فى الطبيعة بالعلاقة القائمة بينه وبين آثاره وهى العلاقة التى لا يمكن أن تفنى أو تموت، فالثقافات العظيمة تموت لتحيي ثقافات أخرى جديدة والحضارات تتفكك لتقوم على أنقاضها مدنيات جميلة جديدة ، والشعوب تنفق نفسها حتى ترثها شعوب أخرى غيرها ، وهى قد لا تدرك أنها تكرس نفسها لتحقيق أغراض الانسانية جمعاء ولكن هذا التكريس هو واجب ابنائها من عباقرة الرجال ، من محاربين وساسة وقديسين وأبطال ومفكرين وحالمين ، وبدونه لا تتحقق العظمة للشعب وليس أحق بملكية الشعب من شعرائه ، ولذلك فهم يستطيعون بما يكتبون أن يهبوه لغير أبنائه من الأغراب والأجانب .

وتكريس نشاط الشعوب لتحقيق أغراض الانسانية هو الدم الذى يحيا به الكون إذ بتنازل الانسان عن حقوقه وسلطانه لغيره من الأجيال الجديدة تتسع رقعة الحياة الروحية للبشر وينمو الاتحاد الروحى بين الناس فامتصاص الديمقراطيات للارستقراطيات ، وتحلل العناصر الطيبة فى بيئات منحطة ، وانتهاء الثقافات والحضارات ليس فى الواقع إلا تلك النقطة التى يبدأ التاريخ عندها فى جمع شتات الكون معا حتى يتسنى لكل قادم جديد إلى الأرض أن يصيب من تراث الانسانية جمعاء ولو فرض أن تحللت أرستقراطية الجنس الأبيض جميعها وامتصتها الأجناس الأخرى الملونة لاغتبطت بهذا النصر لفكرة التضحية فى التاريخ لأنه سيعنى تمدين الجنس البشرى بأجمعه .

ونحن إن لم ندرك هذا المبدأ ادراكا كافيا ، وان لم تكن هناك بين الانسان واثاره علاقة لا تفنى ولا تموت لأصبح التاريخ فى نظرنا صورة عظيمة الحجم يحتار لها العقل ويهابها ، ولكن الأمر يختلف عن هذا لأن

الملوك تحكم وتسقط ، والامبراطوريات تزول والقوانين والأوضاع الخلقية والاجتماعية تتغير ، ولكن قوة واحدة تبقى على الدوام ويزداد نموها كلما تقدم عقل الجنس البشرى ، وهى القوة التى تتألف حياتها من إدراك الانسان للكون والأثر الشعورى الذى يخلفه هذا الإدراك فى نفسه والافكار والاحساسات التى يمتلىء بها ،وهى جميعا عناصر لا أثر للضعف أو للصدفة فيها لأنها نتيجة خبرة طويلة واجيال عديدة من البشر وهى بعد هذهالقوة الفكرية والشعورية التى تميز أىعصر والتى تبين عنها عاداته الذهنية ، وهى خلاصة الماضى لأنها تحوى كل نشاط الانسان وعلمه وخبرته،وهىعلى تعاقب الأجيال تنتقى أحسن مافى الحياة وتصوغ منه عالم الفكر والشعور وهو العالم لاينتهىوالذى نولد فيه كما نولد بالفعل على هذه الأرض ، وهى توحد الجنس البشرى كما تحفظه فتزيل حواجز الزمن واللغة والمكان وتقضى على رباط الدم وتحل محله رباط الفكر وتطلق سراح الروح فى الفرد وفى الجماعة .

ومهمة الأدب الأولى أن يشترك فى هذا العمل ـ فيعمل على توحيد شعوب الأرض واحلال رباط الفكر محل رباط الدم وتحرير الروح ، لأن الأدب لسان حالعقل الجنس البشرى الذى يعبر بهعن نفسه، ومن ثم كان خالدا لايموت إذ ولو أن التراث الانسانى يؤرث بطرق شتى كحجم الرأسوالاستعداد الطبيعى للجسم واللغة والآثار الفنيـــة والنظم الاجتماعية إلا أن الحضارة تعتمد على الأدب إلى حد كبير فى التعبير والتقاليد وهو بعد ذلك أعم الأشكال التى يمكن لعقل الجنس البشرى أن يتشكل بها وأسهلها فهما .

ومن ثم كان الأدب الحافظ الأول للمجتمع من الفناء ـ فهو يشترك

فى حياة عقل الجنس البشرى وطبيعته كما تشترك اللغة مع الفكر بل إنه يتجاوب معه، ويكرره فهو الشطر الآخر لنفسه، ونحن إنما قد توصلنا عن طريق الأدب أكثر من أى طريق آخر إلى معرفة عقل الجنس بل وإلى بلوغه، وعلى قدر نصيب العباقرة منه تكون عظمتهم ـ وعلى قدر تعبير آداب الشعوب عنه تكون عظمتها، ولقد نادى برونتير الناقد الفرنسى منذ عهد قريب بنظرية جديدة وهى أنه لا وجود للآداب الأوروبية منفصلة بعضها عن البعض بل هى فى مجموعها أدب واحد يعبر عن حضارة أوروبا وان أدب كل شعب فيها عند ما يكتمل يتفق مع هذا الأدب العام ـ فيقوده ويغذيه ويخلقه ـ وهذا الأدب الأوروبى انما هو تعبير عن عبقرية واحدة ـ عن أحسن ما استطاع الانسان فى أوروبا أن يفكر فيه أو يحلم به، أو يصنع أو يجد أو يكون، وهو وميض عقل الجنس البشرى تلمحه اليوم على ضفاف السين وغدا على ضفاف الرين أو التيمز كما كنت تراه فيما سبق على ضفاف التيبر أو الجانكيز على أن وحدة الأدب لا تتحقق فقط فى الأدب الأوروبى أو الهندى أو الآداب القديمة بل فى أدب العالم كله الذى يعبر عن عقل الجنس البشرى كاملا، وهذه النظرية الفرنسية الجديدة الأخاذة ليست فى الواقع إلا تطبيقا للفكرة القديمة المألوفة التى تقول بأن الحضارة فى تطورها التاريخى قوة واحدة ـ مستمرة ـ كاملة ـ تتقدم على الدوام، وما الشعوب والعصور إلا مظاهر لها متابعة لحياة الروح فى الانسان واحدة عامة يضيئها نفس اللهب وتسعى إلى أهداف واحدة وتشترك فى نفس التاريخ إذ هى عقل الجنس كله يدرك نفسه على مر الأيام عن طريق الأدب أكثر من أى طريق آخر، وما السر فى العبقرية إلا أنها واجهة من

واجهات هذا العقل لأن نصيب العبقرى منه عظيم يفوق نصيب الفرد العادى ولكنه هو أيضا يدين بكيانه له ـ فعلى قدر اشتراك الفرد فى عقل الجنس تكون قيمته وما التعليم إلا السبيل الذى يمكنه من ولوجه والافادة منه فيكشف له عن زمان ومكان الكائنات ولكن مما هو أروع من هذا الكشف عن حياة الفكر والشعور ـ عن طريق الأدب ـ وبه يستطيع الفرد أن يدرك الحياة إدراكا أقرب إلى الصحة والكمال من أى إدراك آخر .

فنحن حين نولد ننغمس فى عالم كل ما به قديم — من أفكار واحساسات وخبرات وهو بعد ذلك عالم تتحكم فيه العادات ملىء بالمشاكل التى لم تحل والمسائل التى أسىء فهمها والحكم عليها والعقائد والفلسفات التى قد توطدت أركانها، ولكنه أيضا عالم مازال الشىء الكثير منه لم يستكشف بعد — وفى وسط هذا العالم يستيقظ الشاب فكريا عن طريق الأدب — ولما كان أدب العصر الماضى هو الأساس الذى يقوم عليه الجيل الحاضر يتصل الشاب فى هذه المرحلة بالحياة الإنسانية كما تتمثل فى أدب العصر الماضى ، وهو أدب مختلف الألوان متنوع المادة — ملىء بالأفكار المتضاربة والحقائق الأساسية والاحداث الخطيرة وفى وسط هذه الأمور كلها يصعب على العقل الشاب أن يتجه وجهة معينة أو يجد قبلته، على أن للأدب أثر يشبه أثر الهزة الكهربائية تتدفق معه الاحساسات الواحد تلو الآخر وتدهم العقل وتضغطه فيصحو من سباته ، وتلج الروح ، وهى دهشة حيرى ، مشاعر جديدة لم تألفها من قبل وتتفجر فيها ينابيع من النشاط فياضة ـ طلقة ـ وهكذا كلما أفاض الشاب فى قراءة الأدب كلما تكشفت له فى نفسه مواهب جديدة أو قوى لم يألفها من قبل ، وهذا هو شأن

الحياة ، استكشاف القوى الكامنة فيها يشبه تحقق المعجزة .

قد يبدو مما بينت أنه ليس على الفرد لأجل أن يصل بين عقله وعقل الجنس البشرى إلا أن ينسبغ عليه حلة الماضى يتشكل بشكله ويستعير أفكاره وإحساساته وأفعاله لنفسه . ولكن هذا فهم خاطىء للطريق الذى يربط به الفرد بين نفسه وبين عقل الجنس — فهذا الربط أو الامتزاج عمل من الأعمال التى تتميز بالحياة والنشاط والسرور والنمو والتعبير عن النفس ، والتعلم فيه هو أن تعيش فيما تتعلم — ومن ثم كان عقل الجنس غير قابل للنسخ بل هو يولد دوماً فى الناس من جديد — وهذا العالم الذى يبنيه كل منا لنفسه على أساس من قدراته وذكرياته ورغباته المفضلة هو عالم جديد فريد فى ذاته لا يشبه أى عالم آخر وهو بعد ذلك له قانونه ونظامه الخاص به وليست التقاليد فيه إلا اعترافاضمنيا بالمبادىء التى ينطوى عليها الكون والتى تكشف لنا عنها حياة الإنسان كما نعرفها ، وعلى قدر أثرها فينا تكون خبراتنا وعلى قدر المامنا بها يكون نصيبنا من الحكمة والمعرفة، والتقاليد بعد ذلك ليست إلا مظهرا من مظاهر اشتراك الناس جميعا فى صفات روحية معينة تقوم المجتمعات على أساسها وخاصة هذه الدولة الفكرية التى كنا نسميها فيما سبق جمهورية الأدب — أمل ومآل الحضارة فى كل العصور حيث تتحقق وحدة الجنس البشرى فى الوحدات الروحية الثلاث — وحدة العلم ووحدة الفن ووحدة الحب .

وهنا يجدر بى أن ألخص ما قلت وأمر به مرا سريعا فالتاريخ فى نظرى منوال واحد تتقدم به روح الإنسان — قرنا بعد قرن وشعبا بعد شعب فى تفهمها للكون وتطورها الإنسانى وهى تخلف لكل جيل جديد ما اكتنزت من علم وما أدخرت من قدرات كاملة غير منتقصة

فى شيء — وفى رأيى أن هذه القوة الوارثة المؤرثة تحيا وتعيش فى عقل الجنس البشرى . وأن الأدب هو لسان ذلك العقل وأن التعليم هو السبيل الذى به يلج الفرد عقل الجنس لتنمو إنسانيته ، وفى رأيى أن هؤلاء الرجال الذى يعملون ويعيشون فى عالم الروح يكونون دولة الفكر التى يبلغ عقل الجنس فيها أشده عصرا بعد عصر وجيلا بعد جيل ، والمثل الأعلى لهذه الدولة هو وحدة البشر والوسيلة إلى بلوغه هى تحرير الروح ، وتطور الحياة فى هذه الدولة لا يكون إلا بموت الأفضل فى الحضارة بعد الحضارة والثقافة تلو الأخرى — حتى يعيش من هو أقل شأنا ، وهو لذلك تضحية مستمرة لا تنقطع من جانب الإنسان فى سبيل الجنس البشرى بأجمعه — ومن ثم كان إيمانى بأن بين الإنسان وآثاره علاقة ثابتة، لا تتكشف لنا إلا فى دوام عقل الجنس واستمراره، ولكنى رغم هذا أعتقد بأن هذه العلاقة حقيقة خالدة

سثيفن سبندر Stephen Spender

# الشـــعر والرواية

يتشابه الشعر والروايات الواقعية العظيمة أمثـال ما كتب بالزاك وتولستوى وديكنز وفلوبير فى أن كليهما يعيد خلق تجارب الحياة خلقا يستطيع الخيال أن يدركه — فالعقل بعد أن يستوعب العناصر التى تتألف منها خبرة ما يصبح له الخيار فى أن يخلق من هذه الخبرة شيئا جديدا أو يخلفها وراءه ليدخل عالما من تخيلاته هو ، وفى الشعر لاتعدو خبرة الشاعر أن تكون مقدمة لعالم من الأفكار حر لا يتقيد بشىء ، والواقع أن لاستخدام الشاعر لخبراته قيمة كبرى . فالخبرة التى تبدو لنا تافهة ضئيلة القيمة قد تتطور إلى قصيدة مليئة بالمعانى وقد يكون عدد الخبرات التى يقوم عليها كل مايكتب الشاعر فى حياته ضئيلا كما هوالحال مع الشاعر ييتس Yates .

أما فى الملحمة والدراما الشعرية فهى تكثر لأنها تدخل فى تكوين الشخوص والمواقف والموضوع — ولكن حتى فى شكسبير نجد أن الناحية الرمزية للشخصيات والموضوع تغلب على حقيقتها ، ولذلك فان أى فهم للسرحيات نبنيه على دراستنا لخلق هاملت أو نفسية ماكبث أو أى نوع من الرجال يمثله بروتس يجب أن يكون فهما ناقصا . فالشاعر يميل إلى الافادة من خبرات قليلة بطريقة رمزية كنقطة يبدأ منها شعره ، وقد لا يعنى كثير من تجاربه فى الحياة شيئا بالنسبة إلى شعره ، إذ أن مهمته تنحصر فى أن ينظم الأفكار التى تنجم عن بعض تجاربه لا أن ينظم تجاربه كلها ، وهذا

صحيح حتى إذا حاول أن يستكشف لنفسه خبرات جديدة لم يستكشفها شاعر من قبله . وليس أدل على صحته من أن كثيرين من الناس يفرقون بين الموضوعات الشعرية وغير الشعرية .

أما مهمة الروائى فهى عكس مهمة الشاعر إذ هو بدل أن يستخدم خبرات قليلة منعزلة كوسيلة يستطيع أن يصل بها إلى التعبير عن خبرته الداخلية الخاصة به يستكشف فى كل ما يراه أهمية ومغزى ، وأن استطعنا أن نتصور مخيلة بشرية معاصرة تنتمى إلى كل واحد فينا وتمثلنا جميعا لقلنا أن مهمة هذه المخيلة أن تحيل كل بناء وكل عمل وكل مبدأ سياسى أو اقتصادى وكل عاطفة انسانية إلى صورة يمكن نسبتها فى سهولة إلى جميع الصور الأخرى — وتتضح حاجتنا إلى مثل هذه المخيلة إذا علمنا أننا نعيش فى عصر قد انفصلت طبقاته وتجزأت فيه المعرفة وتنوعت الأعمال وتعددت الحرف والمهن بحيث أصبح لكل منها محيطها الخاص الذى لا يمت إلى أى محيط آخر بسبب من الأسباب ، وقد أدرك الروائيون الفرنسيون أهمية الرواية كجزء متمم للشعر ولو أنها قد لا تتبعه بالضرورة ، فنجد ستيندال فى رده المشهور على مقال بالزاك عن La Chatreuse de Parme ينتقد الشعراء لاغفالهم الحقائق من أجل النظم والزوى ويقول بأن أدب المستقبل سيهتم بهذه الحقائق ويعالجها ، وهو يعنى بهذا أن مهمة الأدب هى أن يصبغ كل الحقائق بصبغة من الخيال الخالق لا أن ينتقى بعضها ويستخدمها كرموز فحسب ، وهو فى هذا يتفق مع شلى فى قوله أننا « يجب أن نتخيل كل ما نعرف » ولو أنه ربما كان يختلف عنه فى أن هذه هى مهمة الرواية لا مهمة الشعر ، وقد أدرك بالزاك أيضا أن الرواية تسعى إلى ما هو أكثر من تصوير الواقع فقال

« قد يستطيع الكاتب إذا كان لا يرمى إلى أكثر من التصوير أن يكون ناجحا فى رسمه لأنواع الناس أو قصصه لحوادث الحياة أو تصنيفه للمهن أو تسجيله لظواهر الخير والشر — ولكن — لأن استحق الاطراء الذى يطمع فيه كل فنان ألا يجدر بى أيضا أن أنقب عن الأسباب والعلل فى هذه الآثار الاجتماعية وأن أكشف عن الحقائق التى تنطوى عليها هذه المجموعات من الأشخاص والعواطف والحوادث . وبعد أن أكون قد بحثت عن — ولا أقول وجدت — هذه القوى المحركة ألا يجدر بى أن أفكر فى المبادىء الأولى وأن أتبين مدى اقتراب هذه الجماعات البشرية من أو بعدها عن قانون الحقيقة والجمال الخالد الأبدى ؟» ومن ثم كانت الأوصاف المطولة التى تمتلىء بها كتابات بلزاك تشف عن رغبته فى البحث عن المبادىء والمعانى التى تنطوى تحت كل عمل بشرى، وهو لذلك فى استطاعته أن يصف مسكننا كما لو كان وباءا ، وأن يصف طريقة صنع الورق فى عام ١٨١٦ كما لو كان يصف استكشاف كولمبوس لأمريكا ، وهو فى كل مايكتب يضع نصب عينيه الدافع أو المحرك الذى يسيطر على الانسان فيتحسس نبض غانية أحبت أخاها أو شاعر يهجر الشعر إلى الصحافة حتى يدخل المجتمع ، وقد يكون النبض أحيانا نبض مصنع أو بيت أو عائلة بأسرها — وهكذا تستطيع رواياته الضخمة المطولة أن تصل فى النهاية إلى غرضها السامى فتصبح جزءا من خبرات القارىء التخيلية مثلها فى ذلك مثل قطرة المطر يصفها (هيرك Herrick) ويدركها الخيال فتظل محتفظة بشكلها فى عقولنا إلى الأبد .

أما ديكنز فقد كان يستمد وحيه من العاطفة ، وهو فى ذلك يختلف

كل الاختلاف عن بلزاك الذى لم تكن قواه العقلية التحليلية وقفا على عاطفته أو أثرا ناجما عنها والذى كان احساسه المادي يمكنه من أن يرى فى كل مايعالج من عواطف أو أفكار أو علاقات آثارا لقوى داخلية، فردية كانت أم عامة أم تقليدية ، ولذلك لم يكن لعواطفه ازاء مظاهر الحياة أثرا يذكر لأن هذه المظاهر لم تكن فى نظره إلا تعبيرا عن احساسات أو مركبات نفسية كان عليه أن يجلوها ويزيل الحجاب عنها .

وفى مقال معروف يتتبع تولستوى قصة خلق شخصية (العزيزة) فى قصة تشيكوف المشهورة بهذا العنوان،وهى قصة امرأة بها شيء من البله تتزوج بضع مرات ويلقبها كل زوج من أزواجها بالعزيزة لأنه لا يستطيع إلا أن يحبها رغم مابها من بله ، وهى تظهر نحو كل زوج من أزواجها نفس العاطفة ونفس القدرة على أن تفقد شخصيتها فى اهتمامها بما يهمه ويفعله، ونفس الحزن عند موته ،ولكنها بعد أن تحزن قليلا تحب رجلا آخر وتفقد شخصيتها فيه، وتذهب تكرر فى فخار كل أقواله ، حتى ولو كانت تتعارض مع أقوال سابقه ، ومن الواضح أن قصد تشيكوف من كتابة هذه القصة لم يكن يعدو فى باديء الأمر أن يسخر من صنف معين من النساء ضعيفات العقول، ولكنه وهو يكتبها لم يستطع أن يدفع عن نفسه سحر شخصية المرأة التى كان فى مقدورها أن تفقد نفسها فى سعادة وأفراح غيرها من الناس، فخلق شخصية يستطيع القاريء أن يدخل فى حقيقة كيانها بدلا من أن يكون رأى الكاتب حاجزا بينه وبينها ، ويرى تولستوى فى موقف تشيكوف ازاء هذه الشخصية أدق وأسمى معانى الخلق الفنى .

ومن هذا نستطيع أن نتبين أن مقصد كبار الروائيين الواقعيين لم يكن تصوير الواقع، بل مساعدة العقل على التحرر من عبء الواقع بتفسيره عن طريق العاطفة، كما هو الحال فى ديكنز، أو عن طريق ابراز العناصر التى تتألف منها الطبيعة البشرية فى الشخصيات التى يخلقونها ، وقد كان بلزاك لا يؤمن بقائمة الحوادث التى لا تشجع على القراءة والتى يسمونها التاريخ، ولذلك اعتزم فى كتابة الكوميديا البشرية Comedie Humaine أن يقدم للأجيال التى تليه صورة حية لعصره يستطيع القارىء أن يستشف من ورائها القوى الاقتصادية التى تحرك المجتمع والدوافع السيكولوجية التى يخضع لها الأفراد ، وهى صورة بعد ذلك لا تقتصر على التحليل بل تتميز بالجمال ، فهى خلق فنى يطرب لها المشاهد قدر ما يستفيد منها .

وليست مهمة الروائى الواقعى رواية الحوادث أو الدعاية لمبـــدأ أو عقيدة معينة بل اطلاق الأفكار التى تنطوى عليها الحوادث والأشخاص والمظاهر، على أنه ليس بين كتاب اليوم من يبدو أنه يقوم بهذه المهمة سوى مارلو Mar laux ، وهى المهمة التى كان يرى كل من بلزاك وستيندال أنها العمل الأدبى الرئيسى الذى يمكن أن يخدم به الكتاب الحضارة الحديثة، على أن ما اداه بلزاك وستيندال وغيرهما من كبار الكتاب الواقعيين لا يفى بالغرض، فنحن فى حاجة إلى كتاب يجمعون بين العلم الشامل بالانسانية والمعرفة بعلم النفس الفردى معرفة لا هى شخصية بحتة كما فى عرض افكار ستيفن ديدلاس Stephen Daedalus أو عامة كما فى عرض افكار ايرويكر الليلية Night Thoughts of Earwicker ولذلك أصبح من واجب الكتاب أن يواجهوا مشكلة استخدام معرفتهم بعلم النفس استخداما لا يقتصر على تحليل

نفسيات الأشخاص ، بل يعطينا صورة حية للمجتمع الذى نعيش فيه ، وهو المجتمع الذى لم تجمد بعد القوى المحركة له فتتحول إلى سر لا يمكننا أن ننفذ إليه أو عرف لا يمكننا تحديه ، ثم أن الحواجز التى كانت إلى عهد بعيد تقوم بين الفقراء والأغنياء ، والتى بسببها كنا نعتبرهما جنسين منفصلين قد زالت ، وبهذا أصبح فى مقدور الفلاح والعامل والجندى أن يعبر عن نفسه تعبيرا طليقا حرا من شأنه أن يضيف إلى ثروة التعبير البشرى فى مجموعه .

هافلوك اليس    Havelock Ellis

# الأســـــلوب

في رأيي أن الكتاب تعبير شخصي عن عقل الكاتب ، بيد أنه ليس من الضروري أن تكون الكتابة هكذا ، فهي قد تكون وسيلة لنقل المعلومات والأخبار ، ومن ثم كنا لا نستطيع أن نعتبر الكتب المدرسية كتباً ، ولا أن نعتبر المادة التي تصاغ منها الصحافة هي نفس المادة التي تصاغ منها الكتب . فنحن نعرف الكتاب بأسلوبه الشخصي ، إذ مادام الكاتب يعبر عن نفسه وفرديته فهو لا يستطيع أن يتحاشى الإبانة عن أسلوبه مهما حاول غير ذلك ، ولذلك فلكل كاتب من الكتاب موسيقاه الخاصة به ، ولو أننا لا نسمعها إلا في القلائل منهم ، وفي فترات نادرة غير منتظمة ، ومع أن كبار الكتاب يعبرون دائماً عن أنفسهم إلا أن أسلوبهم لا يكتسب هذه الموسيقى الكاملة إلا تحت ضغط مؤثر كاف لبعثها وإثارتها فموسيقاهم هي ترجمة لمشاعرهم نسمعها فقط عندما تثار أمواج العاطفة ، أعني أن نسمات النفس تهب على سطح الأسلوب فتبعث فيه حركة منتظمة تختلف في سرعتها أو شكلها ما بين كاتب وآخر .

وإذ يستقر أسلوب الكاتب يختفي أثر روى الكتاب الآخرين فيه إلا فيما يتفق وحركته الطبيعية وسرعته ، وهذه حقيقة مألوفة إلا أننا قد لا ندرك أن الأنغام التي تتكون منها موسيقى كل كاتب كبير هي من صنعه أعني أنه يبتكر ثروته اللفظية كما هو الحال مع مونتين الذي تعتمد قوة أسلوبه على اللفظ يبدو بين يديه جديداً كأنه لم يستعمل من قبل . فالكاتب

يرى أن الألفاظ لها معانيها الغنية الموفورة الخاصة بها ، وأنها تعيش لتنمو أو تذبل ، كما أنه تنبعث منها خيوط تصل بينها وبين غيرها من بالأشياء فى كل صوب وأنها تختلج بالمعنى الدائم التغير الذى ينتشر جرسه فى مسافات بعيدة ، فعمل الكاتب لا يقتصر غالباً أو دائماً على إعداد قائمة مسبية للأشياء التى يراها أو يحسها ، بل هو فنان يعتمد على الألفاظ اعتماد الرسام على الألوان فى الصورة التى يرسمها ، وكثيراً مانجد أن كبار الكتاب تستهويهم الألفاظ المجردة ، ومن أمثلة هؤلاء شكسبير وكيتس وفيرلاند ، فعقل الكاتب يسير ويتحرك بين الألفاظ لا بين الأشياء ، والصلة بين الاثنين وثيقة ، إلا أن الألفاظ لكثرة ما استعملت وتكررت على الألسن اكتسبت معانى جمة واكتست بألوان كثيرة ، فأصبحت لها حياتها الخاصة بها التى تهم الكاتب الفنان الذى لا تعنيه دراسة الأشياء التى يراها دراسة محددة مفصلة ، فالشاعر الذى يصف الطبيعة وصفاً دقيقاً أميناً مطابقاً للواقع ، ليس فى غالب الأحيان بالشاعر العظيم لأن الشاعر حتى فى معناه الواسع ليس إلا أداة للتعبير عن العواطف الإنسانية لا عن الملاحظة العلمية ، بيد أنه يستمد قوته من إدراكه للعالم الخارجى فى ناحية أو نواحى معينة ، وهو الادراك الذى اختزنته نفسه فى طفولته أو صباه والذى اعتقد أن كل شاعر عظيم منذ هوميروس إلى يومنا هذا لم يكنْ يستطيع أن يستغنى عنه . فشكسبير الشاب الذى كتب القصائد الأولى بما فيها من أوصاف دقيقة مطولة لم يكن عظيما عظمة مارلو ، ولكنه كان يختزن المادة التى ظل يستمد منها شعره بعد أن نمت عبقريته ، وهذا هو نفس الحال مع جورج أيليوت ومعرفتها بالحياة الريفية ، فى طفولتها ، وتومس هاردى وإحساسه بالطبيعة فى صباه . ومما هو جدير بالذكر فى هذه الناحية أن الكاتب كلما ابتعد فى كتابته عن الحلبات التى يمكن أن يستعين فيها بهذه

الخزانات الأولية من المشاعر والاحساسات كلما نضب معينه وكلما ضعفت قدرته على إثارة القارىء .

ونحن بمضى الوقت نألف أساليب كبار الكتاب ونستطيع أن نترجمهم لأنفسنا بسهولة ودون أن نعى كما نترجم لغة أجنبية نألفها ، والسبب فى فهمنا للألفاظ التى يستعملونها هو أننا قد تعودنا معرفة الطابع الخاص الذى طبعها به كاتبها فى حين أن فهمه قد يصعب علينا فى بادىء الأمر كما لو كان يكتب بلغة أعجمية نجهلها، فمن منا الآن يتصور أن ( أوراق العشب) للكاتب الأمريكى Wlat Whitman كانت فى يوم ما عند بدء ظهورها غامضة المعنى يحتار القارىء فى فهمها، بل إننا الآن نستطيع أن نفهم جويس وبروست أكثر مما كنا نستطيع ذلك منذ سنوات قليلة ،فالواقع أن الكاتب الجديد يظل غامضاً بالنسبة إلينا إلى أن نجد الباب الذى نستطيع أن نلج إليه منه ، ومن ثم يتضح قول لاندور أن على الشاعر أن يخلق الناس الذين يرغب فى أن يستمتعوا بفردوسه .

ومن الغريب أن أكثر الراغبين فى تعلم الكتابة يحسون كما لو كانت الألفاظ فى ذاتها أقل أهمية من فن تنسيقها وترتيبها ، ولذلك يميل المتعلم إلى دراسة النحو والصرف دراسة دقيقة مفصلة، وهو ميل يزداد وضوحا على مر الأيام ، لأن الحضارة فى تطورها تنحى ناحية المألوف المعترف، به والكاتب الذى يحفزه إلى الكتابة حبه للتقليد أو طمعه فى المجد يساير الحضارة فى تطورها ، الشىء اللذى يبعث على الأسى ، لأن الكتابة الحقيقية لايمكن أن تتعلم بهذه الطريقة ، فكما أن الدورة الشمسية ليست نتيجة لملاحظات العالم الفلكى، كذلك الكتابة لا يمكن أن تكون نتيجة لقوانين النحو ، وهو اللذى يصف ماهو قائم بالفعل، بعد أن يستكشفه

وربط بين أجزائه، وصفاً لا بد أن يتغير بظهور كاتب جديد يختلف عمن سبقه في استعماله اللغة ، كما يتغير علمنا بالفلك لدى ظهور نجم أو كوكب أو مذنب في الأفق ، وإن من أكبر مظاهر الانحلال في الأمة وفي أدبها خضوعها وخضوعه لقاعدة أو قواعد جامدة لا تتغير، تتشابه معها أساليب الكتاب، فيكتب كل منهم بلغة تقرب من لغة الآخر دون أن يعنى بمراعاة قوانين طبيعته الخاصة به وحده ، ومما لاريب فيه أننا في سبيل مسايرتنا لما نسميه قواعد اللغة مهما كانت هذه المسايرة مريحة أو مفيدة أو لا بد منها ، قد خسرنا الشيء الكثير، فالخطأ الجميل كما نضطر الآن إلى الاعتراف به، وهو الخطأ الذى كان يميز كبار وصغار الكتاب في القرن السابع عشر قد أمحى وزال لأننا جميعاً نستطيع الآن أن نكتب ما يستطيع أى إنسان أن يقرأه في غير رغبة ظاهرة أو شغف حقيق ، ولكن عندما كتب سيرتوماس براون كتابه Relgio Medici كتبه بأسلوب قوامه الخضوع للقانون الفردى واستسلام تام للوحى الحر، فجاء أثرا خالدا ما زالت قراءته للآن تخلبنا وتلذ لنا ، وقد أدت هذه الحرية لفردية في الكتابة إلى جلال الأسلوب كما أدت مع بيبس في « مذكراته » إلى الوضوح ، ولكن هذا لا يعنى أن الوضوح أو الجلال هما قوام الأسلوب ، سئل بيرجسون مرة عن الكيفية التى يجب أن يكتب بها الفلاسفة فأجاب إجابة تنطبق في نظره على الفلاسفة وغيرهم من الكتاب — قال ان استعمال اللفظ يعتبر صحيحا ما دام القارىء يتقبله دون أن يلحظ، وأنه في النثر الفلسفى كما في كل أنواع النثر الأخرى بل وفى كل الفنون « يعتبر التعبير كاملا إذا جاء طبيعيا مصدره الحاجة والضرورة كما لو كان مقدرا له أن يكون كما هو، فلا نتوقف أمامه بل نستمر في قراءتنا، لنرى ما يحاول الإبانة عنه، كما لو كانت الفكرة والتعبير

شيئا واحدا لا ينفصلان ، وبذلك يستطيع الأسلوب أن لا يرى لأنه شفاف » . ومن هذا نستخلص أن بيرجسون أيضا كان يعتبر أن الوضوح هو قوام الأسلوب، إلا أنني لا أتفق معه في هذا الرأي إذ ليس الأسلوب قطعة من الزجاج كل ما يهمنا فيها أن تكون صافية خالية من الخدوش، وهو كذلك ليس مجرد وسيلة شفافة لا ترى ولا حلة يكتسى بها الفكر، بل هو الفكر نفسه كما قال جورمونت ، أو إحالة الجسم الروحي إلى جسم مادي حتى يتسنى لنا أن نفهمه وندركه، ولذلك يجب أن يكون جميلا على قدر ما هو واضح، وإلا فشل في أداء مهمته

ولأجل أن نلم بالجمال الفني يجب أن نستعرض الكفاح الدائم بين المحيطين ، محيط الخيال ومحيط الخلق، أي الشكل الداخلي والزي الذي يكسوه، والذي قد يشتت انتباه الفنان نفسه في بعض الأحيان ، قال النبي اسحق مرة أنه كان يبدو لمن حوله من الناس مجرد « رجل يستطيع أن يعزف جيدا على آلة موسيقية » ولكنه لم يكن يدرك أنه بدون هذه الآله الموسيقية التي كان يجيد استعمالها لم يكن في استطاعته أن يجعل لنبؤاته قوة أو كيانا ما ، وأن الموسيقى إذا زالت زالت معها الرسالة التي يمكن أن تؤديها وهذا صحيح بالنسبة لكل الأنبياء والشعراء ،فنحن لا نملك إلا أن نسير وراء العازف المجيد حتى ولو أدى بنا السير إلى التهلكة .

على أن حرية الفن لا تعني مطلقا سهولته، بل ربما كانت تعني العكس، إذ أن صنع الشيء وفقا لنموذج أو لنماذج معينة عمل سهل كل السهولة، فالمشكلة واحدة بالنسبة للفنان الذي يسعى إلى اكتساب أسلوب موضوعي كما هي بالنسبة للفنان الذي يسعى إلى اكتساب أسلوب شخصي ، وقد حاول فلوبير أن يكون موضوعيا أكثر من أي فنان آخر ، وأن يشكل اللغة في قوالب

فنية مطلقة تسعى إلى الكمال دون أن تكون لها به صلة ذاتية ، وكذلك حاول نيتشه ،وهو من أكثر الفنانين ذاتية فى أسلوبه، أن يعمل فى صفحة من النثر كما يفعل المثال فى تمثاله ، على أن النتيجة فى كلتا الحالتين متشابهة، وهى أن الأسلوب الشخصى أسلم كما أنه فى أغلب الأحيان أقدر على التأثير فينا من غيره.ولقد حاول كبار الكتاب النثريين فى الامبراطورية الفرنسية الثانية أن يصوغوا نثرا موضوعيا ،ولكن جماله جاء فى النهاية أقل بكثير من المجهود الذى بذل فى إنتاجه، وقد قال شقيق جول دى جونكور أن أخاه قد مات نتيجة للجهد الشاق الذى قام به ليكتسب أسلوبا موضوعيا يمكنه من التعبير عن الحياة كما رآها ،ولكنه فشل رغم ذلك فى شق طريق جديد للكتابة، فنحن لا نقرأه الآن إلا على أنه وثيقة تاريخية فحسب. ولكنا نستطيع أن نقيم الدليل فى كل كاتب من كبار الكتاب على أن هناك ما هو أعمق من هذه المحاولات والمثل العليا التى يسعى اليها بعض الكتاب،وهو قانون يجب أن نتعلمه ولكنا لا نستطيع أن نعلمه، وأعنى به قانون منطق التفكير ، وبه يستطيع الكاتب أن يستغنى عن كل القواعد المألوفة للكتابة والتأليف لو أنه استطاع أن يتتبع فى دقة ووضوح الشكل والطريق الذى يتخذه تفكيره — ذلك هو القانون الذى يجب أن يسعى إليه دائما والذى لن يرتاح إلا إذا أدركه ،إذ أن كل تقدم أو تطور فى الأساليب الأدبية لا يمكن أن يتأتى إلا بأن نطرح جانبا أساليب العصر السابق التى كانت جميلة فى يوم ما لأنها كانت حية والتى أصبحت تافهة زائفة لأنها قد ماتت . وما استطاع سويفت أن يجعل لأسلوبه هذه القوة وأن يكسبه هذا الجمال الذى يحسه كل قارئ له إلا لأنه كان يكتب وفقا لمنطق تفكيره ،إذ من دعائم الأسلوب الأدبى

أن يكون مرنا، قريبا كل القرب فى تعبيره من نفس الكاتب، وهما الصفتان اللتان تميزان كل الآداب العظيمة، فانت لو قارنت بين شكسبير ومعاصريه لما استطعت أن تقول أنه كان يمتاز على مارلو فى خياله أو على جونسون فى تفكيره ولكنه كان يفوقهما كثيرا فى غير هاتين الصفتين، فقد استطاع بفنه الذى لا يمكن أن نقارنه بفن آخر ، أن يصوغ حلة من الكلام مرنة فى قوتها شفافة، تصل بين نفسه وبينك دون حاجز أو عائق، تستطيع فى غير عناء أن تعبر عن أية عاطفة من العواطف أو أية فكرة من الأفكار التى قد تختلج بها رأس صاحبها ، وهذا ما فعله ويفعله كل الكتاب الذين يؤثرون فيمن يأتى بعدهم ، فهو يطرحون جانبا الزى اللفظى البالى العتيق ويصنعون بدلا منه زيا آخر أكثر بساطة وأكثر ألفة يستطيع أن يعبر عن دقائق الفكر والشعور التى بدت فى وقت مالا يمكن التعبير عنها، وقد أتى بهذا فى النظم الانكليزى كوبار ووردزورث وفى النثر الانجليزى أديسون ولام، كما قد أتى به فى النثر الحديث بروست فى فرنسا وجويس فى انجلترا، ومما لا شك فيه أن الكاتب يستطيع بالملاحظة والمران وتقليد كبار الكتاب أن يشتق لنفسه أسلوبا قد يصبح به معبود الجماهير كما كان ستيفنسون، ولكن الكاتب العظيم لا يتعلم إلا من نفسه، فهو يتعلم الكتابة كما يتعلم الطفل المشى، لأن قوانين منطق التفكير لا تختلف عن قوانين الحركة الجسمية؛ على المتعلم أن يجرب الوقوع والتردد والوقوف قبل أن يدرك إدراكا تاما ذلك الروى المقدس التى تتحقق به إنسانيته — ولكن التعلم يتوقف فى أساسه على بنيته وطبيعته لا على تقليده للآخرين — «يجب أن ينشأ الأسلوب عن طريق محاكاتنا للنماذج الطيبة» هكذا يقول المتفقه الذي لا يعرف شيئا عن الأسلوب لأن الأسلوب الذى يقوم على النماذج إنكار للأسلوب .

على أن الحماس والبطولة التى تبذل لإحراز الأسلوب الكامل تتزايد كلما تقدم العهد بالحضارة ، والسبب فى هذا يرجع إلى تزايد العوائق التى توضع فى سبيل الأسلوب، وهى التى تتألف فى غالب الأحيان من القواعد الآليه والتقاليد الجامدة، مما يجعل المرأ يرتاب فى أن قوى الحياة يمكنها بالفعل أن تتغلب على جمود الموت، ولذلك تجد كبار الكتاب ينفقون جهدا عظيما ويلاقون من العناء والنصب القسط الوفير ليتمكنوا من تحطيم قوالب الأسلوب العتيقة حتى يصبوا الحياة الجديدة فى قوالب جديدة ، وذلك شأنهم من دانتى إلى كاردتشى ومن رابليه إلى بروست ومن تشوسر إلى ويتمان ، على أن قوى الموت سرعان ما تتجمع خلفهم تحاول أن تطبق عليهم، ومن ثم كنا فى حاجة دائمة إلى الأبطال . والواقع أنه ما من امرىء يستطيع أن يكتب شيئا ذا قيمة إلا إذا كان بطلا فى أعماقه مهما بدا لمن حوله من الناس فى وداعة الحمل . وإذا كنا قد سلمنا بأن التقدم فى الأدب يتوقف على صفتين أساسيتين من صفات الأسلوب هما المرونة والألفة ، وعلى مسايرة التعبير مسايرة دقيقة لحركات النفس البشرية فى هبوطها وصعودها، فهذا عمل لا يمكن أن ينتهى، لأن كل كاتب جديد يكشف عن طبقة جديدة من الطبقات التى تتألف منها الحياة ، وإذ يحفر ويتعمق به الحفر إلى قرارة نفسه تتكشف له نفس أسرته وشعبه والإنسانية جمعاء ، لأن الكاتب العظيم يجد الاسلوب مثلما يجد الصوفى الله فى روحه وقلبه .

والكتابة عمل روحى وذهنى شاق، لا يمكن أن ننالها إلا بالجهد المتواصل والصبر والجرأة ، على أننا لا نصل بهذه جميعا إلا إلى مبدأ الطريق، لأن الكتابة فوق هذا تعبير عن شخصية الفرد التى قد تظهر من تلقاء نفسها ، أو قد نضطر إلى اظهارها فى بطىء خارج عالم من المشاعر الداخلية التى لا يمكن

لأحد أن يسيطر عليها . ولكن حتى لو أفلحنا فى هذا لكنا بعيدين عن الأسلوب الكامل، لأنه يعنى أكثر من الخلق المنظم المتعمد، وأكثر كذلك من الخلق اللاشعورى الذى يحاول الفرد به أن يعبر عن نفسه، وذلك لأن النفس التى يحاول التعبير عنها بهذه الصورة هى مجموعة من الميول الموروثة التى لا يعرف صاحبها من أين جاءته، والتى يلزمه لافراغها فى قالب الألفاظ الغريب السحرى مزاج شاذ بعض الشىء، أو حساسية غير مألوفة.

وهكذا نعود فى النهاية إلى النقطة التى بدأنا منها حديثنا وهى أن الكتاب فى معناه الكامل هو تعبير عن شخصية الكاتب، والفن فى هذا التعبير لازم، ولكن الزم منه أن تكون فى صدر صاحبه عاطفة قوية تضطره إليه، ولذلك فنحن نجد اليوم مئات الكتاب وخاصة فى أمريكا لا يرون فى الكتابة أكثر من أنها صنعة يستطيع أن يمارسها كل من يحذقها، وهم فى ذلك مخطئون لأنهم قد ينتجون من الكتب ما قد تدل على مهارة صانعها وقدرته وما قد تبدو فى أول الأمر آثارا فنية ولكنها ماتلبث أن تذوى وتذبل .

على أن العاطفة وحدها لا تكفى فمثلا د . ه . لورانس لم يكن يعنى بالإنتاج الفنى ، فلم يكن غرضه الأساسى من الكتابة أن يكون فنانا، بل كان كل همه أن يعبر عن آرائه التى كانت تعنى فى نظره كل شىء ولكنه رغم هذا يعيش اليوم بيننا بفضل فنه ، أما آراؤه فلا نستطيع فى أغلب الأحيان أن نتفهمها لأنها مضطربة غامضة .

فاذا أردت أن تكتب يجب عليك أن تتبع الطريق الذى تهديك عاطفتك إليه ، ولكن ثق أنك إن لم تصبح بعد أن تطرق هذا الطريق فنانا ـ أدركت ذلك أم لم تدركه ـ فانك قد فشلت فى أن تكتب ما يمكن أن يسمى أدبا .

فيليس بوتوم — Phyllis Bottom

# واجبات الكاتب

ربما كانت مسئوليات الكاتب لا تزيد على مسئوليات غيره من الناس ولكن من المحقق أن مداها أوسع، فواجبات الرجل العادى مقصورة على بيته وعمله والمجتمع الذى يعيش فيه، أما واجبات الكاتب فلا تقتصر على شخص دون الآخر أو بيئة دون الأخرى ، وأول هذه الواجبات كما هو الحال مع كل إنسان واجبه نحو نفسه ،ولكنه فى هذه الحالة واجب له أهمية عظمى لأن قراءه يتأثرون به تأثيرا عظيما .

ومما لا شك فيه أننا لا نستطيع أن نعطى إلا ما نملك، ومهما طال الزمن أو قصر فلابد أننا فى النهاية سنعطى ماعندنا ، مهما حاولنا أن نخفى الصورة التى يتشكل بها هذا الكرم الذى لا يد لنا فيه ، وقد قال جيته « لا حاجة إلى أن تطلعنى على ما يفكر فيه أو يقوله فلان من الناس فهذا لن يعرفنى به ولكن حدثنى عما يفعل فاعرفه حق المعرفة » والخداع مهما طال ومهما تطلب من مهارة ومشقة فهو لا يمكن أن يدوم — وقد كنت مرة أتحدث إلى رسام للحيوانات فقال لى « لا أجرؤ على تعليق صور هذه القطط على الحائط إذ فى هذا عرض لدخيلة نفسى لا يليق » .

والرجل العادى يستطيع أن يتغلب على صعوبة الكشف عن نفسه فيحتفظ بصفاتها ومكنوناتها بعيدة عن الأعين . أما الفنان فلا يقوى على هذا لأنه فى كل خلق يخلقه لا يكشف فقط عن الموضوع الذى يعالجه، بل وعن طبيعة الخالق نفسه، وكل الفنانين بما فيهم الكتاب يدركون أنهم مهما حاولوا

إقصاء الموضوع الذى يعالجونه عنهم فلا مناص من أن يصبحوا هم أنفسهم جزءا مما يحاولون التعبير عنه . فالرسام مثلا يرسم نفسه كما يرسم النموذج الذى أمامه فى الصورة التى ينتجها، والكاتب الروائى مهما حاول أن لا يصور شخصيات أصدقائه فى قصصه لا يستطيع أن يتخلص من تصوير نفسه فى هذه القصص ، على أن للطفل كيانه المستقل مهما كان يشبه والديه، وكذلك الحال مع الأثر الفنى يجب أن يكون كيانه مستقلا عن خالقه ،ولو أن الصلة بينهما وثيقة .

ومسئولية الكاتب نحو نفسه تتطلب منه أن يكون رجلا كاملا من الناحيةالفكرية، إذ كيف يتسنى له أن يقدم لقرائه شيئا يستحق القراءة لو أنه كان جاهلا لا يختلج عقله بالنشاط الحيوى الذىعليه أن يستمده ممن سبقه من كبار المفكرين والكتاب . وفى رأيىأنالكاتب الذى لم يقرأ فى عمق وأناة وزوية يشبه الطاهى الذى لا يملك من أمور الطهى إلا لسانه يتذوق الطعام به، على أن القدرة علىهذا التذوق لا يمكنأن تولد فينا بل تربى ، وأفضل السبل لتربيتها هى دراسة أحسن ما أنتج فى الموضوع أو الباب الذى نعالجه .

ولما كان الكاتبعاجزا عن أن يصوغ نفسه بيده، كان واجبا عليه أن يواجه هذه النفس مواجهة صريحة، فالكاتبالأمين لا يحاول أن يكون أفضل أو أسوأ مما هو عليه فى الواقع ، وكل ما ينتجه جزء لا يتجزأ من دخيلة نفسه، ولذا كان لزاما عليه أن يتبين ان كانت نفسه ، أعنى أفكاره ومشاعره وعواطفه تصلح للقراءة . أما الكاتب الغير أمين فانى أنصح له بتغيير عمله واتخاذ مهنة أخرى لا يسهل على الناس معها استكشاف خداعه، أو يكون هذا الخداع فيها أقل اضرارا بهم، إذ أن مصير الكاتب المخادع

أن يكشف عن خداعه الجمهور الذكى فيحتقره ، أو يعيش فى أذهان نفر تافه مخادع من الناس ، عليه دائما أن يعبر عن تخيلاتهم المحببة إليهم .

أما الفنان الأمين فيتوغل عمله فى نفسه حتى يصبح جزءاً عضويا منها، ولذلك فإن مانسميه بالابتكار فى الفن ليس إلا مظهراً من مظاهر الأمانة الفنية ، إذ أننا جميعا نستطيع أن نكون مبتكرين لو كنا صادقين ، لأن حقيقة كل منا تختلف عن حقيقة الآخر ،وإنما تتشابه الطرق التى نستعملها لنختفى بها وراء حواجز معينة، والكاتب القصصى يستطيع أن يختفى وراء عدد كبير من هذه الحواجز ، إلا إذا آثر أن يكون أمينا لفنه ، فلديه فى هذه الحالة عدد لايقل من السبل التى يستطيع خلالها أن يكشف عن نفسه ،وهذه حقيقة نستطيع أن نتبينها لو قرأنا كبار الكتاب القصصيين إذ أنهم يكشفون عن أنفسهم كشفا تاما فى كل مايكتبون ، ولذلك فنحن لا نحتاج إلى ترجمات تفهم بها حياة جين أوستين مثلا أو ديستفسكى أو فلوبير فقد صوروا لنا فى كتبهم ما كانوا عليه فى حياتهم .

على أن للكاتب القصصى واجب آخر إزاء شخصيات قصصه، وهو أن يحترمها احتراما متساويا ، وأن يعطى كلا منها المجال لتنمو ، ويمهد لها التربة الصالحة التى تساعدها على هذا النمو ، وألا يستغلها فى خدمة آرائه بل يجعلها تعبر عن آرائها هى، وتعمل لا كما يتصور الكاتب نفسه يعمل بل كما تتصور هى نفسها تعمل لو أنها حلت محل الكاتب.فالفيلسوف والشاعر والناقد كل منهم يملك الحق فى أن يجعل مما يكتب مجالا للتعبير عن آرائه . أما الكاتب القصصى فليس له هذا الحق، إذ يجب عليه أن يعبر عن الآراء والأفكار التى تتميز بها شخصيات قصصه لا آرءاه وأفكاره هو. إذ أن أن الكشف عن نفسه لايتحقق عن طريق الوعى والشعور بل عن

طريق معالجته لشخوص قصته كلها ، وكلما كانت هذه المعالجة موضوعية بعيدة عن الغرض والتحيز، كلما ظهرت نفسه خلالها أوضح وأقوى، ولأجل أن يتحقق له هذا الإدراك الموضوعي للحياة الذى يستمد منه مادته ويشكل شخوصه ، يجب عليه أن يجدد عقله من وقت لآخر عن طريق التفكير والقراءة والاتصال بالناس، كما أنه فى حاجة أيضا إلى قراءة النقد الجيد المفيد ، ولكن هذا للأسف نادر فى أيامنا هذه . ومما لاريب فيه أن الإنتاج السريع الكثير من شأنه أن يضعف التربة التى ينتج منها ، لأن خيال الفنان ليس إلا استغلالا لخبراته، التى إن لم تكن خبرات حقيقية قوية لعجزت عن إثارته ، ومثل هذه الخبرات لاتتأتى دائما للعقل مهما كانت حيويته، والواقع أن غذاء الفكر أمر صعب، فقد قال هين « لقد صغت من آلامى وأحزانى الجسيمة أغانى صغيرة ضئيلة » وقليل من الكتاب من يستطيع أن يجعلوا لخبراتهم قيمة أغانى هين، ولكنهم جميعا ملزمون بأن يكشفوا عن عقولهم لقرائهم

فإذا قدم الكاتب للجمهور مادة مغشوشة ومشاعر زائفة واستنباطات رخيصة وقصصاً وهمية لاتمت للواقع بسبب، خدعه وفشل فى أداء واجبه نحو نفسه ونحو جمهوره الذى قد لايحس بأن المادة التى بين يديه مغشوشة إلى أن يتذوق مادة أخرى سليمة، أو الذى قد يكون فى بعض الأحيان فاسد الذوق فيفضل الزائف على الصحيح، ومثل هذا الجمهور الأخير يتطلب من القصة أن تنتهى نهاية مفرحة ، وأن تصطبغ بالتفاؤل كما يتطلب من الكاتب أن يمده بالمواعظ دون الحقائق وبالكلام الطريف الاخاذ دون الفكر الرزين المتئد ، ولكنه فى مطالبه هذه يعرض نفسه لأخطار جسيمة ويكشف عن حقيقة هامة، هى أنه هو الآخر قد فشل فى أداء واجبه

نحو نفسه لأنه يسعى إلى الهروب من الحقيقة ، ومثل هذا الجمهور ومثل هذا الكاتب لايهم الفنان الجاد فى شىء، فهو يعلم أنه يجب عليه أن يعبر عن الحقيقة التى يكنها بين ضلوعه سواء أحبها الجمهور أم لا، وسواء ربح أم خسر ، فإن فشل فى أداء هذا الواجب انتفت عنه صفة الفنان، وانحصرت مهمته فى تسلية الناس أو فى العبث والتهريج فى سبيل النفع الشخصى ، والتسلية عمل مفيد تجد فيه العقول المنهكة مجالا للراحة، ولكنها فائده وقتية زائفة، والكاتب الذى يعمل على تسلية القراء لايستطيع أن يخلق، أما الفنان الأمين لنفسه فهو لا يكف عن الخلق فى كل عمل يعمله . أما مقدار الكسب المادى الذى يفيده عن هذا الطريق فهذه مسألة تتعلق بالجمهور أكثر مما تتعلق به، فالفنان يجب أن يعيش، وإذا كان إنتاجه يفيد غيره فى شىء فله من الحق فى الكسب والحياة مثلما للخباز، وما الفرق بين الخباز والفنان إلا أن الأول يرضى حاجة مباشرة أما الثانى فيرضى حاجة لانحس بها مباشرة، كما أن عليه أن يدرب جمهوره حتى يدركوا حاجتهم إليه، فى حين أن الخباز لايحتاج إلى مثل هذا التدريب. ولكن مما يؤسف له إن أغلب القراء لم يتدربوا بعض التدريب الكافى، ولذلك يصعب عليهم التعرف على الحقيقة ، أما القارىء المدرب فيتعرف عليها بسهولة يداخله بعدها شعور بالامتنان والأخوة نحو الفنان ، لأن الفنان الحقيق لايعلو على غيره من الناس ، فمادته هى مادتهم ، وإنما استطاع أن يكون فنانا باستعماله لها استعمالا معينا :

والفنان الحقيق طبيب للعقل، حتى ولو لم يكن فى مقدوره أن يشفى المرض بل يشير إليه فقط، ومن ثم كان احساسنا بالراحة عند ما ننتهى من قراءة أو مشاهدة أي أثر فني . أما الطبيب الذي يدعي القدرة علي شفاء

كل الأمراض المستعصية فهو طبيب زائف يعرض حياة مرضاه للخطر، وكذلك الحال مع الكاتب الذى يثير فينا مشاعر سقيمة تافهة ، أو الذى يحاول أن يصور المستقبل بصور خلابة تبهر العين، فهو خطر جسيم على العقل والقلب البشرى، وكثير من القصص الساحرة التى كتبت بمهارة فائقة زائفة ضارة لأنها تصور من الناس ومن العواطف والاحساسات ما ليس له وجود فى الواقع ، وقد يكون الرجل الأمين أقل سحراً وجاذبية من الغشاش ، ولكننا لا نستطيع أن نعتمد على الثانى اعتمادنا على الأول، إذ أن الأمانة الذهنية هى أبسط مؤهلات الفنان فهو يستطيع أن يكذب لغيره من الناس إذا شاء ،اماأن كذب لنفسه فزور مايصوره انتفت عنه صفة الفن، لأن الفنان الحقيقى يعرف أن مكنون نفسه من مكنون نفوس غيره من الناس،وهو لدلك يجهد ليكشف عن المادة التى يصاغ منها القلب البشرى .

ومن واجبات الكاتب ألا يكون متفائلا أو متشائماً ،إذ أن كلتا هاتين العادتين دليل على مرض العقل، بل أن يواجه كل مايراه دون تحيز . يوصى براونج فى إحدى قصائده بأن على الإنسان أن يستقبل الغد ببشاشة ظاهرة،وهو أمر يتطلب منا الشجاعة دون شك . ولكن ان نستقبل الغد فى غير بشاشة وفى غير تقطيب أمر معقول يتطلب فى الغالب قدرا من الشجاعة أوفر بكثير. وعلى الفنان أيضاً أن يكشف للجمهور عن الحقيقة المطلقة بعد أن يكون قد اكتشفها لنفسه ، فالآثار الفنية لها مميزاتها التى يستطيع النقاد التعرف عليها والكشف عنها لغيرهم ، ومن ثم كانت قيمة الناقد الذى يعاون فى ميلاد العبقرى ، والذى تتوقف حياة كثيرين من الناس على مبلغ علمه وحذقه لفنه، كما أن من واجبه أن يحمى الفنان لا أن

يحاول ارضاء ذوق الجمهور الفاسد ،فيثبط بذلك همـة الفنان الذى لم ينضج بعد ولـكن يرجى منه ،الخير،لأن الفنان لا يولد بل يصنع .

وعلى الـكاتب أن يحذر من أن تؤثر فيه آراء أو مطالب الجمهور فليس كل القراء رجال أعمال متعبين، ولا كل القارئات فتيات يخشى على عذرهن من الحقيقة فالعذراء لا يمكن أن ينال من عذرها شيء ،والقارىء المتعب يستطيع أن يريحه أثر فنى صادق أكثر مما يريحه الـكتاب الزائف الذى يزول أثره بزواله عن العين . أما من فسد ذوقهم فهم ضحـايا يجب على الـكاتب أن يشفق بهم لا أن يكتب، لهم ولما كانت الحضارة هى المسئولة عن هؤلاء الضحايا كان فى استطاعة الكاتب أن يدفعها على اصلاح نفسها بتعاونه مع افضـل ما فيها لا بتستره على الأعضاء المريضة منهـا ، على أنه من المشاهد أن ذوق الجمهور عامة قد تحسن فى السنوات الأخيرة تحسناً لايسايره الانتاج الفنى الحديث الذى يشبه الأحجار تقدم لجائع يطلب الخبز، على أن ظروف الحياة مهما اختلفت وتباينت فالحقيقة القائمة التى لن تتغير هى أن اختلاط خيـال الـكاتب بذرات من الرماد دخيلة عليه أمر ضار به كل الضرر، وان الواجب يقضى عليه بأن لا يدع لمثل هذه الذرات سبيلا إليه .

س . ل بولتز
S.L. Boltz

# بين الشاعر والقارىء

يتساءل الناس فى كل زمن وفى كل مكان عما إذا كانو يعيشون لغرض ما وعن ماهية هذا الغرض إذا وجد ، ولكن أغلبهم يتحاشون الاجابة على هذا السؤال، فينتقلون من عمل إلى عمل تشغلهم أمور الحياة الدنيوية عن أى شيء آخر ،وهم فى تنقلهم هذا يبحثون عما يلهيهم ويكون لهم بمثابة المخدر أو المسكن،كالسينما والرواية التى تتبع رغباتهم وشرب الخمر وغير هذه من الأمور الشائعة المنتشرة التى يلجأ إليها الناس، حتى أن الدس هكسلى يصور الحياة الحديثة على أنها رق منظم تتخلله طقوس من اللهو والعبث. وأمثال هؤلاء الناس « متهربون » والمتهرب فى تعريف علم النفس هو الشخص الذى يسعى دائما إلى الهروب من مسألة أوصعوبة جدية تواجهه بأن يفعل شيئا أما أن يخدره، أو يزوده باحساسات قوية حادة من شأنها أن تعوقه عن التفكير فى سبب هروبه،على أننا جميعا نتطلب قسطا من الهروب أو الراحة، ولذلك يجب أن لا نخطىء فنعتبر هروبنا الشعورى من العمل أو من المصاعب التى تواجهنا أحيانا تهربا ـ وفى استطاعة الفن أن يزودنا بالهروب فيشغلنا بعالم خيالى يحقق لنا رغباتنا ،نجد فيه صلة ما بين الجريمة والعقاب والجد والثواب والمهارة والنجاح وجمال المظهر والزواج، أو ينسينا متاعبنا وآلامنا بطريقة ما .

وينحى نقد الشعر فى السنوات الأخيرة هذه الناحية التى يرى أصحابها أن الهروب هو المهمة الوحيدة للأثر الفني فنجد ج . أ . اسبندر يكتب

فى عدد ابريل لسنة ١٩٤٠ من مجلة « الأفق » يقول « ولكنى أحد هؤلاء الناس العديدين الذين يبحثون فى الشعر عن الراحة » والراحة، كما هو واضح، طريقة من طرق الهروب، وقد تغالى النقاد فى هذا الرأى حتى أصبح نظرية وعقيدة، فهم يقولون بأن الانسان فى هذه الأيام يجهد ويضنى نفسه كثيرا، وهو لذلك فى حاجة ماسة إلى الترويح عن النفس بوسائل شتى يجب على الفنان أن يوفرها له، فيزود الجمهور بما يتطلبه ـ وهذا رأى خاطىء يعنى أن صاحبه لا يفهم كيف يعمل الفنان فقد كتب شارلى شابلن ( وهو فنان واضح كل الوضوح سهل الفهم ) فى مجلة « اديلفى » منذ سنوات قليلة يقول بأن الجمهور لا يعلم ما يريد إلا بعد أن يناله ، وأنه لم يفكر قط فيما قد يعجب جمهوره أو لا يعجبه ـ وكتب روبرت ريسكن أيضا وهو صاحب فيلم « مستر ديدز فى المدينة » وأفلام أخرى مشهورة يقول « أنا لا أفكر فى السوق مطلقا، بل أعمل مدفوعا بحافز داخلى فاذا تملكتنى فكرة سعيت إلى اخراجها بكل مالدى من قوة » وهذا الرأى يدحض مع سابقه آراء من يقولون بأن الفنان يجب أن يزود جمهوره بما يتطلبه، وأن مهمة الفن أن يسهل لنا الهروب من الحياة، فكثير من الناس لا يرغبون فى الهروب بل يفضلون مواجهة الحياة كما هى وبما قد يكون لها من غرض أو أغراض، ولما كان الكلام عن الغرض المطلق للحياة قد يؤدى بنا إلى فلسفة عميقة متشعبة الأطراف يكفى هنا أن نقتصر على الغرض من الحياة كما يتمثل فى حياة الفرد، وهو الذى يمكن أن نحدده بالسعى إلى الحياة الموفورة المكتملة، ذلك السعى الذى كلما سرنا فيه شوطا أو غنمنا منه نصيبا معينا أحسسنا بالسعادة، وهو بعد ذلك، الطريق الذى ننمو به ونتطور، إذ أننا نولد بميول ومؤهلات معينة عقلية وجسمية تتحكم فيما نفعل ، مشتركة فى ذلك مع الحوافز التى

تدفعنا إلى العمل، وهى التى قد تكون قوية فى البعض ضعيفة فى البعض الآخر . يقول ج . ب بريستلى أنه كان واحدا من مجموعة من الشبان تهتم بالفن والأدب والحياة اهتماما جديا، وأنهم كانوا جميعا يرغبون فى أن يصبحوا كتابا ولكن بريستلى هو الوحيد الذى نجح فى هذا ، معللا السبب فى نجاحه لا إلى زيادة قدرته، بل إلى قوة الحافز الذى دفعه إلى مثابرة المجهود حتى أصبح كاتبا ، فى حين قنع أصحابه ببعض الوظائف الكتابية ، فكلما كان الحافز قويا كلما استطاع الفرد أن ينال أكثر من غيره، وأن يفعل أكثر من غيره ، إذ يسيطر الدافع على عقله وعواطفه فيوجهها وجهة واحدة ترضى الرغبات الكامنة فى نفسه .

وكما أن الدوافع تتحكم فى حياة الفرد، كذلك تؤثر فيها الصدمات التى قد تسبب كبت الحافز أو الرغبة فى النفس كبتا ينشأ عنه ما نسميه بالمرض أو الاختلال النفسى ـ على أن خبراتنا لا تتكون فقط من هذه الصدمات فكل شىء نعمله أو نحس به أو نسمعه أو نراه أو نلمسه أو نتذوقه أو نفكر فيه يكون جزءا من خبرتنا، له أثر قد يكون واضحا وقد لا يكون واضحا فى حياتنا . ولذلك كلما ازداد نمونا كلما ازددنا تعقيدا حتى إذا بلغنا أو قاربنا سن العشرين أصبحنا كائنات مركبة حقا، ولما كانت العناصر التى يتألف منها هذا المركب مختلفة متباينة كان من الضرورى لكمال الفرد وكمال الحياة أن تتآلف وتتحد فى إطار يقرب ما بينها من فروق ، وكلما ازداد هذا الإطار أو هذا الطابع وضوحا كلما ازدادت شخصية الفرد قوة وكمالا ، يبطل معه الاحساس بنقصه أو ضعفه أو باليأس أو برغبة مبهمة فى شىء مبهم تطغى على النفس فيحسها أحيانا ولكنه لا يستطيع أن يدركها .

تبين مما قدمنا أن كلا منا مركب من العواطف والأفكار والاحساسات التي قد ينسجم بعضها مع البعض الآخر ويتآلف فتصبح جزءا كاملا له في نظرنا وفي حياتنا ما يعنيه . بيد أن الكثير منها يظل متباعدا متنافرا كطرفى حبل متباعدين على الخبرة التي تنالها من الحياة أن تصل بينهما ،فيكتمل الاطار وتكتمل معه الشخصية ، ولما كان الفن يزودنا بالخبرة كان تبعا لذلك عاملا مساعدا على اكتمال الإطار ،فاذا سلمنا بأن هذه هي إحدى المنافع التي ننالها من الأثر الفني، استطعنا أن نرى أنه ليس من الضروري أن يزودنا بالسرور بل أنه قد يزعجنا ويدعونا إلى النفور منه في أول الأمر — ونحن إذ نجرب أثر الفن فينا، ان كان يهمنا ويلعب دوره في إكمال الاطار ، يخامرنا شعور بأن ما نراه أو نحسه صحيح يجب أن يكون كما هو ؛ والعاطفة التي تستولى على مشاعرنا حينذاك هي عاطفة الاحساس بالجمال ، وهي في الغالب أقوى العواطف جميعها وأكثرها بقاءا في الذاكرة — ويشاطرنا هذا الرأى الأستاذ أ . أ . ريتشاردز في كتابه « العلم والشعر » فهو يشبه العقل بمجموعة من الإبر المغناطيسية كل منها تؤثر في الأخرى، وهي لذلك تستوى في خطوط واتجاهات مختلفة مؤقتة إلى أن يجيء الأثر الفني فتضطرب وتهتز، وتتجه اتجاهات جديدة، وقد كتب في ذلك يقول « ينضج الفرد وهو مجموعة واسعة من مراكز الاهتمام والشوق، بعضها منظم وبعضها فوضى، كما أن بعض مناحي شخصيته تكون قد نضجت واكتملت، في حين يظل البعض الآخر معقدا ملتويا، وهذا هو المركب المعقد المتباين العناصر الذى على القصيدة أن تخاطبه فتحدث فيه اضطرابا أحيانا ، وتكون أحيانا أخرى السبب في هدوئه واستقراره ،على أنها في أغلب الأحيان تقوم بالوظيفتين معا » . ومن

هذا يتبين أن للفن مهمتان، الأولى توفير الخبرة، والثانية توفير الراحة، أو ما سميناه الهروب للكيان المتعب . أما الخبرة فالفن يوفرها لنا على النحو الآتى، إذ قد يكون إحساسنا بخبرة ما غامضا أو ناقصا بعض الشيء فيوضحه لنا الأثر الفنى أو يكمله ، لأن الفنان بما أوتى من حساسية دقيقة يستطيع أن يربط بين العناصر التى تتألف منها الخبرة ربطا لا نقوى نحن عليه ، ولذلك كثيرا ما نقول بعد أن نقرأ قصيدة ما « هذه هى نفس مشاعرى ونفس أفكارى »

فالواقع أن أغلبنا لا يحسنون التعبير ، مثال ذلك أننا قد نخرج فى الصباح فنحس بأشعة الشمس دافئة تلمس وجوهنا ونراها تنعكس على أوراق الأشجار التى تتحرك فى خفة مع النسيم، ثم تطرق آذاننا زقزقة العصافير، ونلحظ الظلال والألوان المختلفة التى يتداخل بعضها مع البعض الآخر — نحس كل هذا وأكثر منه فيداخلنا شعور قوى بالحياة ولكننا لا نستطيع أن نعبر عنه بأكثر من قولنا « هذا صباح جميل» — ثم يأتى الشاعر فيصوغ قصيدته من كل هذه الاحساسات، وعند ذلك يتضح لنا معنى الخبرة ويكتمل أثرها فى النفس اكتمالا لا يمكن أن يؤديه شيء آخر غير الفن — ومن الخبرات نوع آخر لا يستطيع إلا الفن أن يوفره لنا وأعنى به المعرفة فى أدق معانيها، أو الصلة بين الفرد وبين الكون، الأمر الذى يبدو أن العلم يوضحه لنا،ولكن العلم ناقص لأنه يعمل خلال العقل فقط، ولا يستطيع أن يفسر إلا العلاقات الآلية، أما الحقائق المطلقة فلا يقوى على إدراكها والالمام به إلا الفرد فى مجموعه عقلا وعاطفة معا، كما لا يستطيع أن يوفرها لنا إلا الفن الذى يتخذ من العقل والعاطفة مادة له — ومن ثم يتبين لنا أن عظمة الأثر الفنى

تتوقف على مدى وتنوع الخبرات التي يوفرها لنا ، فمسرحيات شكسبير مثلا توفر لنا الشيء الكثير من التسلية فنستطيع ان نقتل الوقت بها في سهولة، ولكنها كذلك تكمل خبراتنا وتوضحها فيكتمل بها العقد الذى تتألف منه شخصيتنا ، كما إننا نستطيع ان نستشف من خلالها اوجه كثيرة مختلفة للحقيقة المطلقة ، ولذلك يستطيع الفرد العادى واكثر الناس ثقافة وعلما الاستمتاع بها على حد السواء — نخلص من هذا كله إلى أن الشعر يستطيع ان يوفر لنا خبرات معينة لا يستطيع سواه ان يوفرها ، وهى خبرات ضرورية إذا شاء الفرد ان يسعى إلى اكتمال شخصيته، على انه من العبث ان نحاول فهم الشعر والافادة منه دون ان ندرب انفسنا على قراءته تدريبا كافيا يؤهلنا لذلك . وهذا الجهد الذى يتطلبه الشعر منا جدير بأن نبذله لأن من نتائجه اكتمال شخصيتنا ، واتساع رقعة الحياة وزيادة وفرتها ودراك الحرية ،وهى امور تبدو معها الحياة شاقة عسيرة، ولكن من منا يرغب فى ان تكون غير ذلك، فكما يقول بافل بافلوفيتش « ليست الحياة عادية بسيطة مطلقا ، أى أن يوسيفوفنا ، ولا يمكن ان تكون كذلك إلا فى اذهان البلهاء ، فالحياة الحقة نصب وعذاب بل جنون أحيانا ، ولكنها جميلة رائعة ـ وحتى القبح الذى نلمحه فيها أحيانا يمكن أن يكون جميلا ».

**فرجينيا وولف** — Virginia Woolf

# الرواية فى العصر الحديث

من الصعب أن نستعرض الرواية فى العصر الحديث دون أن نقر بأنها قد تقدمت عما كانت عليه فيما مضى، فأنت لو قارنت الآثار الروائية العظيمة أمثال ما كتب فيلدينج وجين اوستين بروائع الروايه فى عصرنا لاتضحت لك بساطة الأولى بساطة تتجلى فى المادة والأدوات التى صيغت بها ، على أن هذا التقدم بطىء لا تكاد تحسه لو انك قارنت بين صناعة الأدب وصناعة السيارات، إذ يبدو أننا قد تعلمنا فى بضعة قرون الشيء الكثير عن صنع الآلات، ولكننا لم نتعلم شيئا مطلقا عن صناعة الأدب، فنحن الآن لا نكتب أفضل مما كتب أسلافنا، وكل ما نستطيع فعله أن نبقى على حركتنا فى هذا الاتجاه أو ذاك ، ولكنها حركة تميل إلى أن تكون دائرية، لو أننا راقبناها من عل .

ونحن ننظر إلى أسلافنا نظرة بها الكثير من الحسد، لأنهم قد اجتازوا المعركة ووطدوا أقدامهم ، ولأننا نميل إلى الاعتقاد بأن النضال بالنسبة إليهم لم يكن قاسيا قسوته معنا . على أن هذا شأن مؤرخ الأدب نتركه له فهو الذى سيقرر لو اننا كنا الآن فى بداءة أو نهاية أو وسط فترة عظيمة من فترات الرواية ، وكل ما نعلمه هو أن أمورا معينة تلهمنا وأن طرقا معينة تؤدى إلى الأرض الخصبة، وأن طرقا أخرى تؤدى إلى الجدب والصحراء ، وعلى هذه الطرق سأقصر حديثى فى هذه الكلمة .

مما لا شك فيه اننا نحمد كتاب الرواية المعاصرين أمثال ويلز وبينيت

وجولز وزدى على أمور كثيرة ، إلا أننا نحتفظ بحبنا كاملا لمن سبقوهم مباشرة أمثال هاردى وكونراد وهدسون ،إذ أن ويلز واخوانه قد أنعشوا فينا أمالا كبيرة ولكنهم ظلوا على الدوام يخيبونها ،حتى أننا لا نملك إلا أن نشكرهم، لأنهم قد أبانوا لنا عن أمور كان يمكنهم فعلها بيد أنهم لم يفعلوها ،وعن سبل لم نكن نستطيع أن نطرقها وربما لم نكن نرغب فى طرقها ،ونحن إن شئنا أن نلخص اتهامنا لهؤلاء الكتاب فى كلمة واحدة لما وجدنا أنسب من أن نصفهم بصفة المادية، فهم قد خيبوا أملنا لأنهم يعنون بالجسم دون الروح، حتى اننا أصبحنا نحس بأنه من الخير للرواية الانجليزية أن توليهم ظهرها وأن تسير إلى الأمام مسرعة غير مبالية بهم ، حتى لو أدى بها السير إلى الصحراء ،ففى هذا على الأقل إنقاذ لروحها .

وهذه الصبغة المادية التى يصطبغون بها تختلف فى كل منهم عن الآخر ، وهى أظهر ما تكون فى مستر بينيت ، وهو أحذقهم للصنعة إذ يستطيع أن يصنع الكتاب صنعا محكما حتى ليصعب على أدق النقاد أن يتبين فيه ثغرة أو فتحة يمكن للفساد أن يتطرق منها إليه ، وهو بعد ذلك عامر بالحياة فشخصيات قصصه تعيش حياة موفورة غير متوقعة، ولكننا لا نملك ونحن نشاهدها إلا أن نسأل أنفسنا كيف تعيش ولم تعيش ؟ . ونحن كلما أمعنا النظر فيها بدت لنا كأنها تهجر البيت الجميل فى ( المدن الخمسة ) لتقضى وقتها فى عربة وثيرة من عربات الدرجة الأولى بالسكك الحديد ، تقرع أجراسا مختلفة متعددة ،وهى فى رحلتها هذه المليئة بالترف تهدف إلى شىء واحد ، يتضح لنا كلما دققنا النظر ، وأعنى به ، النعيم الخالد الذى لا يتغير ولا ينقص، والذى يحس به المرء عندما يتخذ أحسن فنادق ( برايتون ) موطنا له . ونحن لا نستطيع ان نقول نفس الشىء عن مستر ويلز فماديته

لا تتضح خلال إحكامه لقصصه ، بل هى نتيجة لطيبة قلبه التى تضطره إلى أن يأخذ على عاتقه أداء المهام التى يجدر بموظفى الحكومة اداؤها ، وهو فى زحمة أفكاره والحوادث التى يصوغ منها قصصه ،لا يتسنى له من الفراغ ما يمكنه من إدراك نقص وعجز الشخصيات الآدمية التى يخلقها ، ويكفينا فى نقدنا لأرضه وسمائه على السواء، انها قد خلقت ليقطنها من شخوصه امثال جونز وبيتر ،فطبيعتهم الناقصة كفيلة بأن تفسد اى مثل اعلى او نظام يدبره لهم كرم خالقهم . أما مستر جولز ورذى فرغم اننا نقدر إنسانيته وكماله إلا اننا لا نستطيع ان نجد فيه ما نتطلب .

فاذا كنا نسم هذه الكتب جميعا بأنها مادية ، إنما نعنى أن كتابها يعالجون فيها أمورا لاقيمة لها وانهم ينفقون جهدا كبيرا ،ويستخدمون قدرات جمة، ليجعلوا التافه والزائل يبدو على صوره الحقيقى الدائم ، وقد يبدو من قولنا هذا أننا نتطلب الكثير من الكاتب، ولكنا لا نملك بعد قراءة هذه الروايات وأشباهها،إلا أن نسأل أنفسنا أهى جديرة بالكتابة أو بالقراءة ، وما هى قيمتها وما هو مغزاها ؟ وهل من الجائز أن مستر بينيت قد صنع جهازا محكما ليقبض به على الحياة ولكنها تفلت منه على الدوام ؟ فانى أعتقد هذا النوع من الروايات المنتشرة الآن يفشل فى الاحتفاظ بما تتطلب، ولنسميه الحياة أو الروح أو الحقيقة أو الواقع ، ولكن الكاتب رغم هذا يستمر فى كتابة فصول قصته الجمة العدد فى أناة ومثابرة ،محاولا أن يثبت التشابه الموجود بين قصته وبين الحياة، ولكنه جهد ينفق فى غير موضعه ،حتى ليكاد يطمس نور الادراك فى أذهاننا ،ويبدو به الكاتب كأنه قد وقع أسيرا فى يدى مستبد لا يرحم، يتطلب منه أن يمده دائما بالقصة تلو القصة ، وبالموضوع بعد الموضوع ، تقرأه بعد أن يكون الكاتب قد

صاغه فى قالب يجعلك تصدقه فلا تملك أن تسأل نفسك هل الحياة هكذا ؟ وهل يجب أن تكون الروايات على هذه الصورة ؟ فان اختبرتَ نفسك بدت لك الحياة تختلف عن هذا كل الاختلاف، وان فحصت عقلا عاديا فى يوم عادى لوجدت أنه يتأثر بمؤثرات متعددة، بعضها تافه وبعضها غريب أو زائل أو حاد كالصلب، وهى تأتى من كل صوب، سيلا لا ينقطع من ذرات لا تحصى، وإذ تسقط على العقل وتصوغ نفسها فيما هو حياة يوم الاثنين أو يوم الثلاثاء تختلف قيمتها عما كانت عليه وتتغير أهميتها من ساعة لأخرى، وهكذا يتبين لنا لو أن الكاتب كان رجلا حرا بدل أن يكون رقيقا، ولو أنه استطاع أن يكتب ما يحب، لا ما يجب أن يكتب، وأن يبنى ما يكتب على أساس من احساساته، لا على أساس العرف والتقليد، لانعدم موضوع القصة ولانعدمت القصة المفرحة والقصة المحزنة وقصة الحب، وما إلى ذلك من أنواع الروايات. فليست الحياة عدة مصابيح غازية منسقة تنسيقا متوازنا، بل هى هالة من الضوء تحيط بنا من مبدأ الوعى إلى نهايته، وتشف عما تحيط به إشفافا ناقصا، ومهمة الروائى أن ينقل هذا الروح الدائم التغير الذى لا حدود له، مهما كان معقدا أو غريبا، دون أن يخلطه بأشياء دخيلة أو يضيف اليه عناصر خارجية من عنده — وأنا لا أعنى بهذا أن واجب الروائى أن يتوخى الشجاعة والأمانة فيما يكتب فحسب، بل أن مادة القصص تختلف قليلا عما تصورها لنا العادة والعرف، وهى تتمثل لنا فى كتابات نفر من الروائيين الناشئين أمثال مستر جيمس جويس، فهم يقتربون من الحياة أكثر من أسلافهم، ويحاولون جهدهم تسجيل ما يهمهم ويثيرهم فى أمانة وحرية لم ينعم بها أسلافهم، لأنهم يدينون بضرورة تسجيل الذرات كما تقع على العقل، وفى النظام الذى تسقط

به مهما بدا هذا النظام مهوشا أو غير واضح .

وان كنا قد وصفنا مستر بينيت واخوانه بأنهم مادبين فاننا نستطيع أن نصف مستر جويس وأقرانه بأنهم روحين، إذ هو يعنى بالكشف عن وميض هذا الشعاع الذى يضيء العقل والروح ، وهو فى سبيل ذلك قد لا يعبأ بالاعتبارات التقليدية ، كالامكانية والتناسق وما إلى ذلك من المدلولات التى ظلت قرونا طويلة تعين خيال القارىء عندما يطلب منه تخيل أمر لا يستطيع أن يراه أو يلمسه . ومن ثم أصبحت المشكلة التى تواجه الكاتب الروائى الآن أن يبتكر من السبل ما يمكنه من أن يعبر عن نفسه فى حرية تامة . وعليه أيضا أن لا يخشى التصريح بأنه يعنى الآن بأمور جديدة يجب أن يستمد مادته منها، وهى فى الغالب المسائل النفسية الغامضة ومن ثم كان لزاما عليه أن يتبع طرقا جديدة فى التعبير تمكنه من الابانة عنها وهى طرق لم يألفها أسلافنا من قبل، فان المعاصر أو الروسى فقط هو الذى يستطيع أن يحس أهمية الموقف الذى خلقه تشيكوف فى قصته التى سماها جوسيب وفيها نرى نفرا من الجنود الروس مرضى على ظهر إحدى البواخر تبحر بهم عائدة إلى روسيا، وهم يتحدثون ويفكرون ثم يموت احدهم فيبعد ، ويستمر حديثهم مدة إلى ان يموت جوسيب نفسه، ويبدو «كأنه جزرة كبيرة». ثم يقذف به إلى البحر وتنتهى القصة. وفيها ، كما ترى، يهتم الكاتب بأشياء لم نكن نتوقع أنه يهتم بها على الاطلاق، حتى ليبدو لنا أنه لا يهتم بشىء مطلقا ولكن أعيننا ما تلبث أن تعتاد الضوء القاتم فتتبين مواضع الأشياء ثم الأشياء نفسها، وعند ذلك ندرك أنها قصة كاملة عميقة أطاع الكاتب خياله فيها فضم هذا إلى ذاك وكون منها جميعا أثراً فنيا جديداً . ولكنا لا نستطيع أن نسميه محزنا أو مفرحا كما إننا لا نستطيع أن نقطع بأنه أقصوصة، إذ هى غامضة لا نهاية لها محددة،

ونحن نعرف أن الأقصوصة يجب أن تكون قصيرة وواضحة وذات نهاية ظاهرة .

وما دمنا نتحدث عن القصص الانجليزى فلا بد من أن نشير إلى أثر القصة الروسية فيه، والتعرض للقصة الروسية يدفع الكاتب إلى الاحساس بان الكتابة عن اية قصة أخرى مضيعة للوقت ، فنحن إن رغبنا فى تفهم الروح والعقل لم نجد أمامنا ملجأ سواها، ونحن ان سئمنا من ماديتنا لكفى أن نقرأ اقل كتابهم شأنا ليشفينا من سئمنا ، فهو بحق مولده يفهم النفس البشرية ويقدسها اكثر من غيره

« تعلم ان تكون قريبا من الناس ولكن لا تدع هذا القرب يأتى عن طريق العقل فذلك امر ميسور ، بل عن طريق القلب - عن طريق حبك لهم » .

ففى كل كاتب روسى عظيم تبدو لنا صفات القديس، إن كانت القدسية تعنى العطف على آلام الغير وحبهم والسعى إلى بلوغ نهاية معينة ، جديرة بأن تتطلب من الروح أضنى جهودها ،وصفة القديس هذه هى التى تحيرنا فيما نقرأ لهم وتوحى لنا بتفاهة ما نكتب ، ومعها تبدو الحياة على هيئة سلسلة لاتنقطع من الأسئلة التى لانعرف الاجابة عليها ، والتى يظل صداها يتردد فى اذهاننا، بعد ان ننتهى من قراءة القصة بوقت غير قصير، حتى تمتلىء قلوبنا باليأس وربما بالحنق ايضا، والكتاب الروس على حق فيما يفعلون فهم فى الغالب يستطيعون أن يروا أبعد مما نرى، ولكن ربما كنا نرى أشياء لايستطيعون هم رؤيتها، وإلا لما اختلط إحساسنا باليأس بشعورنا بالحنق، فهذا الأخير نتيجة لمدنية تختلف عن مدنيتهم، مدنية قديمة تعلمنا منها كيف نقاتل ونستمتع، بدل أن نفهم و نتألم ،و القصة الانجليزية من ستيرن إلى ميريديث تبين فى وضوح عن حبنا الطبيعى للفكاهة

والمرح،واستمتاعنا بجمال الكون ،ومناحى نشاط العقل ، وفتوة الجسم ، ولكن من العبث هنا أن نقارن بين القصة الانجليزية والقصة الروسية ، فكل منهما بعيدة عن الأخرى كل البعد، بيد ان هذه المقارنة تقيم دليلا آخر على ان محيط الفن واسع عريض، يستطيع ان يتقبل كل شيء،وانه لانهاية لافقه ، وان كل طريقة وكل تجربة فيه ممكنة جائزة ، مادامت تعتمد على اساس من الأمانة والصدق، ومن ثم كانت المادة الصالحة للقصة وهما لا وجود له، لأن كل شيء يصلح مادة للقصة . كل عاطفة وكل فكرة وكل صفة من صفات العقل والروح . وان فن القصة لو تخيلناه قد بعث بيننا ادميا مثلنا، لطلب منا ان نلعب ونمرح معه ، كما نحترمه ونحبه ، لأن هذا يجدد شبابه ويوطد اقدامه .

فيليبس . م . جونز Phyllis M. Jones

# النــاقد

يشبه الناقد الرجل الذى يقول أنه يعرف مايحب، ولكنه يختلف عنه فى أنه يتطلب من غيره أن يقتنع بما يرى ، وهى ظاهرة تدل فى وضوح على وجود إيمان حقيقى بالأدب . فالناقد لا يمكن أن يتواضع، بل أن الغرض الأول الذى يسعى إليه هو أن يقنعنا بصحة وعدالة مبادئه ،ليتسنى له نشر عقائده والتبشير بها ،ومن ثم يمكن تعريف النقد فى أبسط مظاهره بأنه مجهود يقوم به الفرد لاقناع المجموع بأن العقائد التى يدين بها هى وحدها جديرة بالاعتناق . وينتج عن هذا أن القارىء يحس أحيانا بأن الناقد يدين ككل مبشر آخر بأن الغاية تبرر الواسطة ، فان نجح الناقد فى عمله استطاع أن يتم واحدا من أمور ثلاثة (١) فيوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وينظم النص تنظيما يخرجه من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذى كتب فيه، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره (٢) أو يقوم بدور المرشد لمشاعرنا،وهى المشاعر التى أثارها الأثر الفنى، فيصنفها وفقا لأسبابها، ويقرر فى ضوء خبرته أى ميزة معينة من ميزات العمل الفنى يمكن أن تكون مسئولة عن أثارة هذا الشعور أو ذاك فينا . (٣) والأهم من هذا كله أنه يستطيع أن يوحد أو يربط بين الخبرات التى نستخلصها من الحياة والخبرات التى يزودنا بها الأدب . ومن البديهى أن الناقد يستطيع أن يؤدى واحدا من هذه الأمور الثلاثة، أو ثلاثتها مجتمعة فى مقال واحد . أما الأمران الأولان فن الصعب أن نحكم أيهما أهم،

فالتقاليد الأدبية وعلى الأخص الجامعية منها ، تفضل المهمة الأولى وتميزها على غيرها، على أن القارىء الحديث يميل إلى التقليل من شأن الناقد الذى يقصر نقده على شرح أو تقويم النص الأدبى، والسبب فى هذا هو أن القارىء الحديث لا يقرأ إلا النصوص السهلة الممهدة، لأن النصوص القديمة كلها أو أغلبها قد شرحت ومهدت منذ زمن بعيد ، ومن ثم يمكن أن نقول بأن الأجيال القادمة لن ترى فى هذا النوع من النقد النصى فائدة ما، فكل ما يكتب الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبث به يد، كما أن الناقد المعاصر سيكون قد وضح كل ما يمكن أن يكون مبهما فيما يكتب الكاتب المعاصر قبل وفاته، وحتى قبل أن يصبح جديرا بالشرح والتفسير .

أما النوع الثانى من النقد، وهو الذى يعنى بارشادنا إلى بعض المشاعر المعينة التى يثيرها فينا الأثر الفنى، فهو النوع السائد فى هذه الأيام، والناقد من أصحاب هذه المدرسة يعرف أن هناك من المشاعر ما يشترك فيها جميع الناس، وان اثارتها تتطلب وجود بعض الصفات المعينة بالأثر الفنى، ولكن القارىء لا يعرف هذا، بل قد لا يستطيع التعرف على هذه الصفات ، رغم احساسه بالشعور الذى تثيره، ومن ثم كان عمل الناقد أن يقوده ويرشده، على أن النتيجة التى يصل إليها القارىء فى اغلب الأحيان فى هذا النوع من النقد ، هى التعرف على ظواهر معينة دون ادراك السر فى وجودها، وهو السر الذى عليه ان يستخلصه لنفسه، بعد جهد وزهد وتعبد، لا فى صومعة الناقد، بل فى صومعة الكاتب نفسه .

ونحن نستطيع القول بأن النقد كتقليد ابتدأ فى انجلترا وانتهى بارنولد، فقد سبقته فوضى رائعة، وأتى بعده طوفان طغى على كل مكان ، فقد كان النقد إلى عهد ارنولد وفى عهده ايضا يعنى بقياس واستكشاف قيم معينة

يرى فيها اهمية كبرى ولو انها كانت تختلف من زمن إلى زمن، وربما كان حكمه على هذه القيم خاطئا فى بعض الأحيان، وربما كان احيانا اخرى يعلق عليها من الأهمية اكثر مما يجب، ولكنه كان يعرف دائما ماهى واين هى، حتى ولو انحطت إلى مستوى القيم الأخلاقية العرفية البحتة - على أن للنقد التقليدى ميزة عظمى، وهى انك تقرأه فلا تتعلم شيئا ، ولكنه يعطيك صورة لما احسست به، عندما قرأت النص الأدبى، وهى صورة تبقى معك ويتضح فى ضوئها الأصل فى ذهنك وشعورك، اما النقد الحديث فلا يفضل قيما على قيم اخرى، بل انه لا يسعى إلى البحث عن القيم مطلقا . والواقع ان العصر الحاضر يختلف عن كل ماسبقه من العصور الأدبية بخلوه من التحيز لمذهب دون الآخر، بل وبتحرره من كل ما نعنى بمبادىء النقد واصوله ، وهذا امر له نفعه، ولكنه لايخلو من الضرر، فقد ادى إلى شىء كبير من الفوضى التى ساعد على وجودها إنتشار استعراض الكتب فى الصحف واعتباره نوعا من انواع النقد، وقد يكون هذا شأنه احيانا، ولكن عندما يكتب الصحفى الناقد يقول « هذه اردأ قصة قرأتها منذ سنوات » لا يتخيل احد انه قد بدأ يتعلم النقد وكأنى به يقول « انا اعرف ما احب ولكنه ليس هذا » وقد اصبحت الكتابة وخاصة ما كان منها يعالج الكتب والكتاب، اكثر انواع التعبير عن النفس إنتشارا. واصبح امل كل شاب ناشىء يهتم بالأدب ان يكون ناقدا ، ولكن مما يبعث على الأمل ان بعض هؤلاء النقاد الصحفيين قد بدأوا يدركون ما يتطلبون من الأدب. ولهذه الظاهرة دلالتها فان الأجيال التى تعرف ما تتطلب من الحياة يمكنها حتما ان تعرف ما تتطلب من الأدب بل وان تنال ما تتطلبه فى وقت قصير .

والحياة والأدب لفظتان الفنا استعمالها للدلالة على خبرات منفصلة، والحقيقة أن قيمة الأدب ليست فى أنه جزء من الحياة فحسب بل حياة بأكملها - أو ند للحياة نفسها - أو الحياة المكملة - كما تصفه (اليس مينيل) - ومهمة الناقد أن يوفق بين هذه الحقائق الثلاث، فكما يقول وردزورث «أن مصيرنا وكيان القلب ووطنه فى اللانهائيات» — ورغم أن العقل البشرى يستطيع أن يدرك الأمور الملموسة المحددة إلا أن مصيره، كما يقول الشاعر، يتوقف على أمور لا يمكن أن يدركها إدراكا كليا، ومن ثم كان عمل الناقد الحقيقى؛ كما هو عمل الشاعر، أن يجعل هذا الإدراك أكمل ما يمكن أن يكون، ولكن الحدود التى يعمل فيها أكثر تفصيلا من هذه التى يعمل فيها الشاعر، إذ يجب عليه أن يوحد بين الخبرة التى نسميها الحياة والخبرة التى نستخلصها من عالم الأدب، وهو العالم الذى يبدو لكل من يعرفه أكثر حقيقة وقوة من عالم المرئيات الذى نعيش فيه، فمن منا لم يشك مرة أو مرات فى حقيقة البيوت التى يراها والأرصفة التى يسير فوقها وهو يطرق شارعا من الشوارع المألوفة لديه، والتى طرقها قبل ذلك عشرات المرات، ولكن من منا قد قرأ ملتون وخامره الشك فى هذه الآيات :

هكذا تعود الفصول مع السنة ولكن لا يعود إلى
النهار أو اقتراب المساء أو الصباح الحلو البهى
أو منظر زهور الربيع أو ورود الصيف
أو قطعان البقر أو الوجه البشرى المقدس

ونحن قد ننسى بعد حين ما جربنا وخبرنا من عواصف، ولكننا نذكر بالتفصيل العاصفة التى دمرت ستيرفورث ولا يمكن أن ننساها —

نعم ليس هذا شأننا جميعا فمنا من يرفض أن يعرف هذا العالم (كما رفض ابليس معرفة الله وآثر الشر عليه)، ولكنها مسألة تتوقف على الاختيار، ولا تدل على أن الرافض على حق ما — بيد أننا لا نعرف ماهية هذه القوة، وأكبر الظن أن مصدرها فى أنها تثير فينا إحساسا بأن الحياة ليست كما تبدو لنا فحسب، بل هى أكثر من هذا وأبعد مدى واوسع أفقا ،وان بها أشياء لا نستطيع إدراكها ولكنها قائمة وستقوم ما قامت الحياة — فكل ما نعرفه فى الحياة نعرفه بعد ذلك فى الشعر، ولكن على وجه أكمل وأوضح . وفى استطاعة الإنسان ان يعرف فى الشعر حتى الألم واليأس، المه ويأسه ، ولكنها فى هذه الحالة تنقلب من امور عقيمة إلى امور منتجة مثمرة مليئة بالحياة .

كتب ويردز ورث فى نهاية (المقدمة) الأبيات التالية يشرح بها مهمة الشاعر :

نحن انبياء الطبيعة — نتحدث اليهم فنلهمهم
إلهاما يبقى معهم ما دامت الحياة ،يوحى به
العقل ويقويه الإيمان — فكل ما نحب
سنجعل غيرنا يحبه ، وسنعلمهم كيف يحبونه
وسنفسر لهم كيف ان العقل يمكن ان يكون
اجمل من الأرض التى يقطنها آلاف المرات،
وكيف ان جماله يمكن ان يدوم ، رغم كل شىء ،
ورغم ما قد يصيب آمال ومخاوف الناس من تغير
لأن الروح التى يستمد منها مادته روح مقدسة.

هل أكون مغاليا إذا قلت بأن هذا هو
ايضا عمل الناقد ؟

ا . ﻫ . دافيز		A. H. Davies

# المذهب الواقعي وفن الدرامة(١)

في المسرح الأغريقي : أول ما يتبادر إلى ذهن الباحث في هذا الموضوع أن ينقب عن الواقعية في عناصر الدرامة الثلاثة : في الموضوع والأشخاص والأسلوب . غير أن نسبة الواقعية في كل من هذه الأجزاء قد تختلف نظريا — أي فيما يكتبه نقاد العصر عن الفن المسرحي — عما يباشر عمليا فوق مسرح العصر . ولذلك رأينا من الأوفق في معالجة هذا الموضوع أن نلقي نظرة سريعة على النقد المسرحي نتبعها بمطابقة هذا النقد للمسرح نفسه . والناقد الوحيد الذي نستطيع الاعتماد عليه في حديثنا عن المسرح الاغريقي هو أرسطو .

كتب ( أرسطو ) في رسالته عن الشعر يتحدث عن الواقعية في الموضوع قال : « يتضح مما سبق أن مهمة الشاعر هي أن يصف - لا الشيء الذي حدث - بل الشيء الذي من المحتمل وقوعه ، أي ما قد يكون ممكنا أوضروريا » . وعلى هذا فوحدة الموضوع انما تنشأ من مبادىء الواقعية الأصلية ؛ فحوادث القصة يجب أن يتصل بعضها ببعض اتصالا ممكنا أو ضروريا تحتمه ظروف القصة نفسها وجوها الخاص بها . وكتب هذا الناقد عن أسلوب القصة المسرحية قال : « يمكننا الآن أن نرى أن على الكاتب أن يخفي نفسه حتى يستطيع أن يتحدث طبيعيا لا صناعيا » . ومن الجدير بالذكر هنا أن الأثر الذي يحدثه أسلوب ( شكسبير ) على المسرح لا يختلف واقعيا عن الأثر الذي يحدثه أسلوب ( أوسكاروايلد ) ، أو

(١) هذا البحث ملخص لرسالة تقدم بها المؤلف إلى جامعة كمبردج وحصل بها على جائزة Le Bas لعام ١٩٣٣ .

( كونجريف ) أو ( شريدان ) أو ( برنارد شو ) . أما عن شخصيات الدرامة فقد قال أرسطو : « من البد هى أن أشخاص القصة أما أن يكونوا أشخاصا صالحين أو طالحين ـ ويتبع هذا أن بطل القصة أما أن يكون فوق مستوانا الخلقى والاجتماعى ، أو تحت هذا المستوى ـ أو فى نفس المستوى ومثلنا تماما » غير أن من يتأمل الدرامة الأغريقية لا يجد فيها متسعا لهذا الصنف الثالث من الشخصيات التى هى فى مستوانا ومثلنا تماما ـ على أن ذلك لا يمنع أن يكون للدرامة الأغريقية الحظ الأوفر من الواقعية وأن تكون بعيدة بعدا شاسعا عن كل ما هو رمزى أو مثالى . وقد يبدو هذا مخالفا للمألوف ـ غريبا ـ غير اننا سنحاول بسطه وتفصيله .

(فالتراجيدية ) الأغريقية تعالج فى مجموعها ماضى الاغريق وأساطيرهم، وهى لذلك يمكن ان تعد ضمن القصة التاريخية ، ويتضح قولنا هذا أن استطعنا تصور جماعة المتفرجين فى مسرح اثينا ، عند ازدهار الدرامة وانتشارها . فقد كان هؤلاء القوم على قسط من البداوة يسمح لهم بأن يعدوا كل ما نظمه الشعراء من قصص الآلهة وانصاف الآلهة تاريخا قوميا لبلدهم وشعبهم ، وان ما نراه نحن اليوم غريبا خرافيا فى شعر أولئك الشعراء مثل ظهور الآلهة على المسرح ، او انبعاث الأشباح من قبورها ، لم يكن هكذا غريبا او خرافيا عند الاغريق الأوائل ، بل كان حقيقة ترى وتاريخا يقص ـ نسبة إلى دينهم وحياتهم وقوة خيالهم الطفل ـ اما ان الدرامة التاريخية هى اقرب انواع هذا الفن إلى الواقع والحياة فهذا مما لا ريب فيه ـ وقد كتب الناقد الانجيزى ( كولريدج ) يقول : « لأجل ان تكون الدرامة حقيقة تاريخية يجب ان يعالج موضوعها تاريخ القوم الذين تمثل لهم وتقص عليهم » ـ ونحن إذا انعمنا النظر قليلا وجدنا ان

من الصعب او من المستحيل ان تنشأ لشعب عاطفة وطنية ما لم يكن هذا الشعب على علم ـ ولو خطأ ـ بتاريخه وتاريخ بلده ، ومن هذا ينتج انه فى الدرامة التاريخية تكون العلاقة بين حوادث القصة على المسرح وبين المتفرج على مقعده قوية متصلة اقوى منها فى أى نوع آخر من أنواع الأدب المسرحى . ومن المشاهد ان الكاتب المسرحى يتوخى ذكر هزائم التاريخ وسقطات الأبطال وفشلهم ، فان هو ذكرها فإنما يذكرها معكوسة فلا توحى إلى نفس المتفرج يأسا ولا خيبة ، ولكن تشعلها حماسة ووطنية؛ وانا لنذكر حظ الشاعر الأثينى البائس الذى بنى قصته على فشل ( اثينا ) البحرى فى حربها مع ( اسبرطة ) ، فكانت النتيجة ان الزمه قومه بدفع قسط من المال كبير عقابا له وتأديبا واظهارا لاحتجاجهم وسخطهم . فخلال هذا الشعور الذى تتأجج به نفس المشاهد ، وخلال احساسه بوحدة بلده وقوميته واتصال ماضيه بحاضره ، تقوى حوادث القصة التاريخية على المسرح إحساسه هو نفسه وكيانه ، كما يقوى وجوده هو حقيقة القصة وصحتها ولونها الواقعى . ومهما يكن فى المسرحية التاريخية من شذوذ أو بعد عن الامكانية فان لونها الواقعى يظل اقوى الألوان جميعا ما دام التاريخ يكسوها ويظلها بظله .

غير ان هناك مأخذا واحدا ، هو ان ابطال تلك المسرحية هم دائما ابدا فوق المستوى الاجتماعى العادى .

الدرامة الرومانية : لم تتقدم ( التراجيدية ) عند الرمان عما كانت عليه عند اسلافهم الإغريق — ان لم تكن قد انحطت وضعفت ، اما فى ( الكوميدية ) فقد كتب الناقد اللاتينى ( دوناتس ) ما قد يدهش له اقطاب المذهب الواقعي الحديث ، قال : « الكوميدى هى مرآة الحياة البشرية »

وهو يذكر فى موضع آخر ان « الكوميدية » تصف اشخاصا معينين تتكون حياتهم من حوادث بسيطة عادية فى حين ان (التراجيدية) تختار لمسرحها قاعات الملوك aulis regis الذين تتكون حياتهم من حوادث جسام ذات اثر خطير . وقد اصبحت مطابقة (الكوميدية) الرومانية للحياة والواقع أمرا مشهورا عند كل من قرأها . فأسلوب كاتبيها (ترنس) و (بلوتس) هو اقرب اساليب الآداب القديمة إلى اللغة القومية ، كما ان جل ابطالها هم من الطبقة الوسطى ، وحوادثها بسيطة عادية كثيرا ما قد تقع للقارىء او للمشاهد فى حياته الخاصة .

إلى هذا الحد كانت (الكوميدية) الرومانية تطابق الواقع ، غير اننا نشاهد فيها اتجاها غريبا يتنافى مع صبغتها الواقعية ، واعنى به (تصنيف الشخصيات) وينحو هذا الاتجاه نحو اختيار طراز خاص لكل شخصية من الشخصيات . فللابن طراز خاص معروف به لدى كل كتاب المسرح ورواده . كذلك لكل من العبد والأب والعاهر وكل شخصية يتكون منها المسرح طراز خاص ؛ فلكل منهم احاديث خاصة ، وملابس خاصة ، وصفات خاصة يعترف بها الجميع ، حتى ان لونهم الانسانى وصبغتهم الواقعية تكاد تكون معدومة على المسرح .

الدرامة الإنجليزية فى عصر شكسبير : ازدهرت الدرامة فى هذا العصر بانواعها الثلاثة : التاريخية والبيتية والشعرية او الغرامية . اما النوع الأول فقد تحدثنا عنه وسنتحدث الآن عن اللون الواقعى فى كل من النوعين الآخرين

يحسب الكثير من الناس ان الشعر يتعارض مع الحياة والواقع ،

وأن القصة الشعرية يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن الحياة وخالية كل الخلو من اللون الواقعى ، غير أن هذا الظن - فى رأيى - خاطىء كل الخطأ .

وأن أوضح تعريف للشعر أن نقول أنه ترتيب تجارب الشاعر فى الحياة ترتيبا خياليا عكس كل ترتيب آخر فكرى أو فلسفى . والشعر على العموم يأخذ شكلا من تعبيرين : فهو إما أن يأخذ شكل الأسطورة ، أو شكل المجاز والصورة أو شكل الأسطورة والمجاز معا . فشعر ( ملتون ) مثلا يأخذ شكل الأسطورة ، وشعر ( دن ) يأخذ شكل المجاز والصورة . أما فى مسرحيات شكسبير العظمى فالشعر فى القصة نفسها - فى الموضوع - قبل أن يكون فى الكلام والصورة - ونحن إن قصرنا الشعر على الكلام والألفاظ وجردنا منه موضوع القصة فاخترناه موضوعا نثريا مما قد يقع كل ساعة وكل يوم كان الأثر الذى لابد أن تحدثه القصة أثراً ضعيفا بعيداً عن الواقع والحقيقة ، وليس معنى الواقعية أن تكون القصة خالية من الشعر ، فوجود الشعر ، لايمنع وجود هذا اللون ، بل هو قد يقويه ويزيده نضرة ووضوحا ، ويكفى أن يفكر المشاهد فى نفسه أنه لو حدث له مايرى فى القصة أمامه ، ولوكانت له من الصفات مثل ما للبطل نفسه فسيحدث الحادث بنفس الطريقة ومثلما حدث للبطل تماما .

وقد يعترض البعض بأن اللغة الشعرية تجرد الكلام من لونه الواقعى - ولكن من منا قد دهش لروميو يتحدث شعراً ، أو ( لهاملت ) يناجى نفسه ويحدثها حديثا ، لو أن ( شكسبير ) صاغه صياغة غير الشعر لجاء باهتا ، ضعيفا ، لايؤدى معنى ، ولايحمل صورة . وإن من يقرأ قصة

شكسبير ( أنطونيو وكليو باتره ) ، ثم يقرأ بعدها قصة شو ( قيصر وكليو باتره ) ، والأولى شعر والثانية نثر - ليرى إلى أى حد استطاع شكسبير أن يكسو القصة بشعره لونا واقعيا قويا ، فى حين أنه لايتمالك نفسه من الضحك أو ذوقه من النفور عندما يسمع (كليو باتره ) تودع قيصر قائلة :

Good Bye, Ceasar

فلأجل أن يكون الشاعر واقعيا يجب أن يكون الشعر فى عناصر قصته الثلاثة : فى موضوعها وأبطالها وأسلوبها،وأن من يتأمل(شكسبير) من كل ناحية يتضح له أن الشاعر الكبير كان إمام الواقعيين وسيدهم ، فهو يسمعك شعراً ولكنه شعر يصف الحياة أدق وصف - حياة الجسم وحياة الروح - وأنت تحس وأنت تقرأه أن( اياجو ) ما كان ليستطيع أن يقول غير ماقاله وأن هملت ما كان ليستطيع أن يفعل غير مافعله .

ولقد قرأت قصة ( مكبث ) مراراً فكنت فى كل مرة أقف مبهوتا أمام هذه السطور يحادث بها ( مكبث ) نفسه بعد أن منته الساحرات أمانيهن الخلابة ، فأصبح فى حيرة من أمره وأضحى خياله ملتهبا وعقله مشتتا .

« المخاوف الحاضرة أقل عناء من التخيلات الواسعة البعيدة ، وأن عقلى الذى لم يقتل بعد كل القتل - يعصف هكذا بكيانى كله - حتى لقد قبر الفكر فى الحلم والتخيل ، ولم يبق كائنا أمامى غير كل ماهو ليس بكائن » . أقول أن شاعراً غير ( شكسبير ) ما كان يستطيع أن يعطينا وصفا أدق من هذا ، وأكثر مطابقة للواقع والحقيقة ، لو إستطعنا

تأمل حالة ( مكبث ) الذهنية وهو يلفظ تلك الكلمات ـ و( شكسبير ) دائم الجهد فى أن يصبغ قصصه باللون الواقعى فنراه فى أعظم قصصه ( التراجيدية ) يدخل فصولا وأشخاصا مضحكة خفيفة ، تقرب مابين جو القصة وبين جو الحياة العادية ـ والأثر الواقعى الذى ينشأ من هذا لاينتج من أن المضحك والمبكى يسيران جنبا إلى جنب فى حياتنا ، بل لأن اللون الواقعى فى الشخصية المضحكة أشد وأظهر منه فى شخصيات ( التراجيدية ) .

فالشخصية المضحكة هى فى الغالب تحت مستوانا الاجتماعى، ولذلك نميل نحن إلى تصديق صحتها والاعتقاد بوجودها أكثر من ميلنا إلى الاعتقاد بوجود شخصية أو شخصيات فوق مستوانا ، ومن هنا كان شكسبير يستخدم أهل الطبقة الدنيا ليصبغ الكثير من قصصه بلون واقعى ، خذ مثلا شخصيتى حافرى القبور فى ( هملت ) والبستانى فى ( ريتشارد الثانى ) ، وجماعة الممثلين القرويين فى (حلم منتصف ليلة صيف)، وظهور شخيصة ( فالستاف ) الفكهة بعد كل من المعركتين فى ( هنرى الرابع ) وظهور شخصية المهرج ( الفول ) فى منظر العاصفة فى ( الملك لير )؛ والأمثلة غير هذه كثيرة، كما أن (شكسبير) لاينهى المسرحية بحوادث القصة الأساسية، بل يعرض عليك فصلا وربما عرض فصولا لاقيمة لها فى القصة ،غير أنها تكسبها لونا واقعيا يدلك على أن الحياة مازالت كما هى بعد موت بطل الرواية أو بطلتها .

الدرامة الانجليزية فى عهد ( دريدن ) : من أهم مايميز هذا العصر ـ منتصف وأواخر القرن السابع عشر ـ إنتشار عادة غريبة ، وهى محاولة حل كل شىء فى الوجود بواسطة العقل والتفكير وقد كان ( بوالو ) على

حق حينما قال : « إن ديكارت قد ذبح الشعر » ، على أن هذه العادة نشأت نتيجة لحضارة هذا العصر التى كانت قائمة على أكتاف الطبقة الوسطى، ونحن لانجد عصرا من عصور انجلترا كان نصيب الفلاح فيه أقل مما كان فى ذلك العصر، مع أن مادة الفن الغزيرة تأتى دائما من الفلاح حيث يعيش الإنسين جنبا إلى جنب مع الطبيعة ، ويواجه صعابها وشؤونها كل ساعة وكل يوم فيتحايل على فهمها وإدراك أسرارها لا بالعلم والتفكير بل بالدين والفن .

فى هذا العصر لبست الدرامة ثوب النثر وأخذت (الكوميدية) تنقد عادات الناس وأحوالهم، فهى تارة ساخرة وتارة مهذبة ناصحة ، وأخرى مستهترة متهتكة ، على أن حوادثها وشخصياتها كانت كثيرة المطابقة للواقع ، حتى أن بعض الكتاب كان يبنى قصصه بناءا تاما على حوادث شخصية وقعت له أو لمن يعرفهم ، وإن كان ثمة شىء ينقص من واقعية هذه (الكوميديا) فهو أن الكاتب كان كثير الحضور والظهور فى قصته، فهو يكاد يكون دائم الحديث على ألسنة أبطاله ، إما ناصحا أو متفكها أو ناقدا أو جاعلا هؤلاء الأبطال الذين لايمتون للشعر بسبب، وللحياة اليومية بكل سبب ، يتحدثون بلغة هى أبعد ماتكون عن لغة الحديث العادية . أما (التراجيدية) فقد اتجهت اتجاها آخر كان فيه القضاء عليها ، فباتت تصور عالما كله بطولة وحب وشجاعة ، وأضحى أبطالها آلات تتغنى بالفضيلة والطهر والمروءة فى كلام موزون مقفى ثقيل على الأذن لامرونة فيه ولا عبقرية ، وإنما كان هذا التصوير الخاطىء للحياة رد فعل للجو الاباحى المستهتر الذى كان يعيش فيه شعراء العصر وطبقته العليا - كما كانت الفضيلة

والبطولة ـ مثل الفروسية الأعلى فى القرون الوسطى ـ رد فعل لخلو الحياة فى ذلك العصر خلوا يكاد يكون تاما من كل ماهو فاضل برىء .

نهضة الدرامة فى القرن التاسع عشر : كانت حياة المسرح الانجليزى فى القرن الثامن عشر حياة خاملة لانشاط فيها ولا جدة ، ولو أن نجما أو نجمين سطعا فى سماؤه ثم أفلا ، وأعنى بهما (شريدان) و(جولدسميث). والآن ونحن نريد أن نعالج نهضة القرن الفائت يجدر بنا أن نذكر شيئا عن كل من الاتباعية ( الكلاسسزم ) مذهب العهد المنقرض والابتداعية ( الرومانتسزم ) مذهب العهد الناهض الجديد . والحق أن كلا المذهبين ينشأ عن وجهة نظر خاصة نحو الطبيعة البشرية . ( فالاتباعية) تعتبر الانسان حيوانا حقيرا بطبيعته ، وتعتبر أنه لا يستطيع أن يرقى وينهض إلا بالطاعة وحكم النفس والعمل الدائم . ومن هذا كانت الطاعة وضبط النفس أظهر مميزات هذا المذهب ، وأنت تجدها تتجلى فى الفن ( الاتباعى ) فى دقة الأشكال والأوضاع . وفى صقلها صقلا تاما ، ثم فى خلوه من كل ما من شأنه التطرف والعنف . أما الابتداعية فتعتبر الانسان نبيلا بطبيعته ، غير أن الأوضاع والأنظمة التى وضعها لنفسه هى التى حطت من قيمته وجعلته ذليلا ضعيفا . وأن عبارة « روسو » الافتتاحية فى كتابه العقد الاجتماعى : «الانسان حر بطبيعته ولكنه يجد نفسه مكبلا بالقيود اينما كان » هى أول تعبير صادق ( للابتداعية ) وهى تتجلى فى الفن فى نبذ متعمد لكل القواعد والتعاريف وفى الاعتماد اعتمادا كليا تاما على قوة تعبير الفنان تعبيرا لايقيده شكل ولا تحده قاعدة ، فان اراد الفنان ( الابتداعى ) أن يعالج الطبيعة لم يكن محتاجا إلى الفلسفة تقوده وتهديه ، كما كان يفعل شعراء وكتاب القرنين السابع والثامن عشر ، بل ان عليه

ان يلاحظ ظواهرها فقط ، وان يدون ملاحظاته دون تعديل ولا تهذيب .

ومن هذا يتضح قرب المذهب ( الابتداعى ) من المذهب الواقعى ، اعنى اتجاه ( الابتداعية ) اتجاها واقعيا قويا بطبيعتها ، واتصالها إتصالا اساسيا بالحقيقة والواقع . وان شعر الشاعر الانجليزى ( ورد سورث ) ونظريته فى الأسلوب الشعرى ، ان يكون خليطا من الأساليب والألفاظ التى يتحدث بها الناس فى حياتهم العادية ، لشاهد على ذلك .

ومما يشاهد فى الدرامة فى أواخر القرن التاسع عشر نبذ بعض كتابها — عن عقيدة وعمد — كل ما هو شعرى نبذا تاما كاملا . ولقد نشأ هذا عن رغبة أصحاب المذهب الجديد فى إدخال طرق البحث العلمية فى الأدب إذ يجب أن تكون الملاحظة دقيقة لا تحيز فيها كما يجب أن يكون الملاحظ مختفيا لا أثر لوجهة نظره الخاصة ، بل يدون كل ما يلاحظه تدوينا صادقا واضحا . وقد كتب ( زولا ) يقول : ( لقد ترك الكيمائيون اليوم البحث عن الذهب — على أنهم لو اهتدوا يوما إلى صنعه فسيكون دليلهم البحث العلمى الجديد ، وانى أشبه نفسى بهم — فأنا أكد وأبحث محاولا إتمام الطريقة الحديثة التى ستهدينا ولا ريب شيئا فشيئا إلى الحقيقة كاملة ) على أن ( زولا ) نفسه كان يدرك أن الدرامة لأجل أن تكون فنا يجب أن تجمع عناصر أخرى غير عناصر العلم . وهو يذهب فى كتابة أخرى له إلى أن للواقعية نفسها لونا شعريا فنيا لا يستطيع أحد إنكاره إذ يقول : « من يستطيع أن ينكر أن فى حجرة العامل الفقير شعرا أكثر مما فى قصور التاريخ جميعها ؟ » .

ومن ظواهر هذه الواقعية العلمية التى ظلت تسود الدرامة منذ نهضتها فى أواخر القرن الماضى إلى عهدنا الحالى ظاهرة التشاؤم والانقباض .

والحق أن الواقع والتشاؤم يسيران دائما جنبا إلى جنب ، فالعقل الإنسانى يميل إلى صبغ ما يخشى حدوثه بصبغة الحقيقة ، وما يرجوه وما يأمله بصبغة الحلم والخيال ، ولقد كانت آلهة الإنسان الفطرى ـ وقد كان يخافها كل الخوف ـ أقوى فى مخيلته وأوضح شكلا من حوادث حياته اليومية.

أقطاب النهضة الحديثة : أنتون تشيكوف

تبين شخصية (تشيكوف) وجو مسرحياته الخاص وأسلوبها انه أول من حقق المثل الأعلى للواقعية بين الكتاب الحديثين، فتشاؤمه ونظرته الخاصة نحو الحياة تبدو كأنها ليست نظرة شخصية خاصة به بل إنظرة اهل عصره العامة — نظرة الروسى البائس الفقير الذى كان يعيش فى روسيا فى القرن الماضى فأنت، لا تجد (لتشيكوف) دعاية خاصة يدعو بها أو عقيدة يدافع عنها ، بل هو يصور الحياة كما يراها هادئا قابعا مختفيا وراء صورته ...

هنريك ابسن : كذلك مسرحيات هذا الكاتب النرويجى هى مثل أعلى للواقعية الحديثة ، ولو أنها تختلف كثيرا عن كتابات (تشيكوف) ولقد تبدو قصصه ـ لأول نظرة ـ قصصا تعالج شئونا اجتماعية مثل الزواج وتحرير المراة وغير ذلك ، ولقد يتبادر إلى ذهن القارىء انه بزوال هذه الشئون وحلها ستزول قيمة القصص وتقل اهميتها . على ان هذا الزعم خاطئ فروح (ابسن) ليست بروح المصلح الاجتماعى فحسب ، بل هى قبل كل شىء روح شاعر كان إذا ما فكر فى مشكلة اجتماعية ملكت عليه كل حواسه فأصبح لا يرى للعيش قيمة إذا هو لم يهتد إلى حلها وإزالة خطرها .

ومسرحيات ( برناردشو ) تعالج هى الأخرى موضوعات اجتماعية على أن الفرق بين الكاتبين عظيم، فمعالجه ( شو ) لموضوعاته هى معالجة علمية بحتة ، أعنى أنها لا تهمه شخصيا بل اجتماعيا - أما مع ( ايبسن ) فهى كما قدمت موضوعات شخصية قبل أن تكون اجتماعية أو عالمية — موضوعات تهمه مباشرة كأنما كان يتعلق بها كيانه ووجوده، وقد كتب ( ايبسن ) مرة يقول : « كل ما أكتبه له علاقة وطيدة بكل ما أحيا خلاله، وفى كل قصة أو قصيدة أكتبها أبغى تحرير نفسى وخلاصها .» ومن الجلى أن هذا يختلف كثيرا عن تفكير الكاتب الإيرلندى الذى يهمه تحرير انجلترا قبل تحرير نفسه هو ، وقد كان تحرير النرويج يهم ( ايبسن ) ايضا ، على ان الأهمية لم تأت مباشرة ، بل اتت عن طريق نفسه وروحه . ولقد يبدو من حديثنا هذا ان مسرح ( شو ) اكثر مطابقة للواقع وللروح العملية الجديدة من مسرح ( ايبسن ) على أن هذا خطأ وعكسه صحيح .

والسبب فى ذلك هو ان الناس يختلفون فى آرائهم اكثر مما قد يختلفون فى مشاعرهم وإحساساتهم ( فيرنارد شو ) الذى يعتمد اعتمادا كليا على الفكرة والرأى، والذى يعيب مسرحياته من الجهة الواقعية كثرة ظهور المؤلف فى القصة — سيهرم ويذوى عندما تهرم الموضوعات التى يعالجها وتموت . اما ( ايبسن ) الذى لا يعتمد على الفكرة اعتماد (شو) والذى لا يجعل من ابطال مسرحه ألا عيب ودمى لا قيمة لها إلا إظهار الفكرة والدعاية لها ، بل يجعل منهم اشخاصا آدميين نافذا إلى اعماق نفوسهم - مظهرا منها ما قد خفى ومضيئا ما قد اظلم أو قتم — فسيظل حيا ما دام الانسان والنفس البشرية حية على ما هى عليه .

ويرينا ( ايبسن ) ان اعلى انواع الواقعية فى الدرامة كما فى كل فن آخر - إنما يعتمد على الخيال القوى الوثاب الذى يستطيع ان يعالج مسائله الشخصية معالجة يفهمها الجميع وتصل إلى كل القلوب حتى لقد تبدو لها وكأنها مسائلها هى لا مسائل الشاعر ، ونبضاتها هى قد سجلت على الورق لا نبضات الكاتب النرويجى او الروسى او الانجليزى ، وعلى هذا فى معنى ادق مما كان يقصده الفيلسوف الاغريقى (ارسطو) تكون شخصيات مثل هذه الدرامة ( مثلنا تماما . )

فليست الواقعيه وليدة بحث علمى او مذهب او عصر خاص ، بل هى جزء لا ينفصل عن الشاعرية الفذة والخيال القوى الذى يصور لك ما يرسمه تصويرا حيا قويا ، يجعلك تراه وتؤمن به وتشترك فيه حسا وعاطفة وفكرا .

